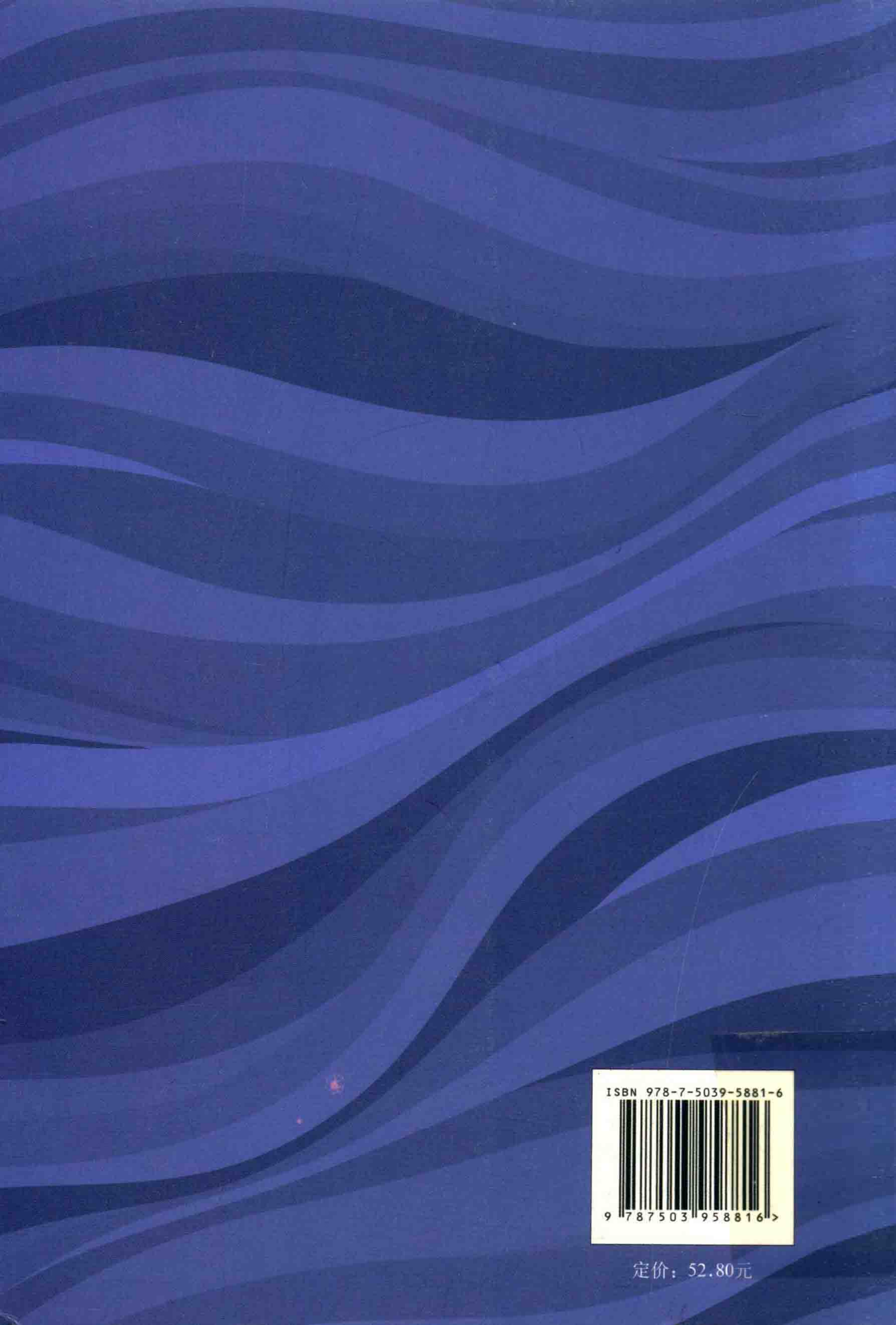
# 声漫山门

## 陕北民族音乐志

横贯街衢、五颜六色的秧歌队，
箫鼓追随、大吹大擂的鼓乐队，
再加上难得一见、席地而跪、数以千计、令人动容的信众，
几乎消失于农业文明之外的集体仪式，
让人感到工业时代塑造的独立个体之林再也难以组构的动人心魄的盛况。

张振涛 著

文化艺术出版社
Culture and Art Publishing House


ISBN 978-7-5039-5881-6
9 787503 958816 >
定价：52.80元

# 声漫山门

## ——陕北民族音乐志

张振涛 著

文化藝術出版社
Culture and Art Publishing House

图书在版编目（CIP）数据

声漫山门：陕北民族音乐志/张振涛著．—北京：文化艺术出版社，2014.10
ISBN 978－7－5039－5881－6

Ⅰ．①声…　Ⅱ．①张…　Ⅲ．①民族音乐—研究—陕北地区
Ⅳ．①J607.2

中国版本图书馆CIP数据核字（2014）第237839号

声漫山门：陕北民族音乐志

著　　者　张振涛
责任编辑　王　红
装帧设计　姚雪媛
出版发行　文化艺术出版社
地　　址　北京市东城区东四八条52号　100700
网　　址　www.whyscbs.com
电子邮箱　whysbooks@263.net
电　　话　（010）84057666（总编室）　84057667（办公室）
　　　　　（010）84057691—84057699（发行部）
传　　真　（010）84057660（总编室）　84057670（办公室）
　　　　　（010）84057690（发行部）
经　　销　新华书店
印　　刷　国英印务有限公司
版　　次　2015年1月第1版
　　　　　2015年1月第1次印刷
开　　本　710毫米×1000毫米　1/16
印　　张　29.25
字　　数　475千字
书　　号　ISBN 978－7－5039－5881－6
定　　价　52.80元

---

# 致 谢

2000 年 4 月 18—19 日，我和英国学者钟思第（Stephen Jones）、学友田耀农，在陕西省榆林市米脂县高渠乡一个叫作白家墕的小村庄，采访一户村民的葬礼。村里人说，此处严重缺水，每天早晨要赶着毛驴到四里地外驮水，当地人没有洗澡这种起码的卫生习惯，只有姑娘出嫁时，才能有一次真正意义上的洗澡。发丧人家的女儿含泪告诉我们："娘最疼我，出嫁那天早晨，端了一瓢水让我洗脸。"这个"端了一瓢水"的疼爱，在当地语境中相当于山西煤老板婚礼上的十几辆"悍马"。2000 年初，村里总算打了几口深井，部分解决了饮水问题。黄土高原，气候干旱，年降雨量只有几十毫米。夏季的几场雨，各家各户决不放弃天赐良机，把祖祖辈辈留下的容水器皿，全部派上用场，陶盆瓦罐、木桶石槽，摆满庭院，接满雨水，然后，存放于荫凉处，沉淀变清。难以想象，他们需要多大的勇气才能在黄土高坡扎根立业。

小山村里，天早早就黑下来了，院中没灯，虽然通了电，但窑洞只有一个灯口，昏暗朦胧。采访一天，疲惫不堪，想早早歇息。然而，就在这个水比粮食珍贵的地方，入睡前，主人竟然端来了两盆烧好的热水，让我们洗脚解乏。这是人生中最平凡又最难忘的瞬间。我坐在炕沿上，眼瞅着那一盆热腾腾的清水，不知道该不该把脏兮兮的脚伸进去，却禁不住双脚发抖。厚道的陕北人，如此招待着每一位外乡人：宁肯自己节衣缩食，省吃俭用，惜水如油，也要让客人宾至如归。在主人欢喜的目光下，我洗了一生中最认真的一次脚，动作夸张，尽量让主人看到我们多么开心。实在说来，洗脚解乏，平凡简单，却真是舒服呀！最后，主人悄然把水倒在牲口槽里，盆底朝天，滴水不漏。

2011 年 10 月 1 日晚，从刚刚结束的"中华人民共和国成立 62 周年音乐会"

的人民大会堂出来，长安街上，华灯璀璨，如同白昼。金水桥两侧数米高的水柱，如泉如瀑，水花四溅。坐在车中，我却突然想到了黑黝黝的白家墕。天安门广场，得天独厚，比中国任何一块地方都明亮、都滋润，这里聚集了中国最充裕的灯柱和水柱。密密麻麻的灯口，排排列列的喷泉，亮度之强，水源之沛，让覆盖的空间，通明无影；让金水河床，波光粼粼。这是中国的心脏，中国的象征，集天下之财力，呈一方之丽景。此时此刻，我记忆中的白家墕，依然一片漆黑。村里人完全不知道世界上还有如此明亮的地方。这种对比，就是“国家”与“民间”闪现于脑海中的反差。

研究民歌的人去陕北，研究秧歌的人去陕北，研究说书的人去陕北，研究大唢呐的人也去陕北。对于在20世纪历史机缘中一次次托举出来的陕北音乐，大多数知识分子抱着朝圣的态度。录制了民歌，拍摄了秧歌，记录了说书，学习了唢呐。收集素材的作曲家走了，收集资料的音乐学家则必须住下来，一点点解释，为什么陕北的民歌、秧歌、说书、大唢呐，在20世纪被扶至国家殿堂？一而再，再而三地演绎为主流文化式样并成为大众追寻的典型。除了教科书上唠叨的政治的、经济的、历史的原因外，还因为那里的艰苦环境，产生了灯火通明、水源丰沛的地方永远产生不了的刻骨铭心的民歌和如怨如慕的唢呐，因而让白家墕与天安门之间，形成了一条相互联系的甬道。以“现代性”理念和文化资源再生的视角，审视这宗民间文化入主国家厅堂的世纪学案，确实是个足够吸引人却颇有难度的话题。这就是本书之所以确立这一主题的原因，自然，主题的确立，某种程度上基于白家墕与天安门反差间的体悟，也基于像白家墕那样的采访点带给我的感动。

回想数年来在陕北遇到的民间吹手，历历在目。陪伴我们在白家墕采访的唢呐吹手常文洲已经故去，他一边埋头制作唢呐一边解答我们没完没了问题的神态，常常浮现在我写作时的追忆中。他听不到我们向他致谢了，但常家人的事迹，我已收录书中——那是中国民间艺人跨越龙门的最打动人心的故事。佳县白云观记忆超群的道长张明贵，米脂县文化馆质朴勤奋的馆长高万飞，米脂李家沟才气横溢的李岐山，常文洲的徒弟高九，镇川的何占银……这些陕北人给我留下的印象，不但是因为他们面对生活困境时的乐观，更是因为他们对我们无助时施以援手的那种厚道，如同端着一盆冒着热腾腾洗脚水的老乡（我甚至不可原谅地没有记下他的名字）。他们从外来采访者身上得不到任何好处，相反，却要花费

大量时间陪着，管我们吃住，但本着一起记录乡土文化的共同态度，他们乐呵呵地向我们讲述自己的音乐和故事。采访是索取也应该是回报，是采访者感谢被采访者为记录实现从而引领我们走进历史、体验艺术因而吐出心中感恩的机会。我们无法感谢所有在场的人以及已经不再“在场”的人，但书中的记录，将成为一段留下他们声音和语态的历史，这多多少少让记录者感到安心。

本书的写作，始于世纪之交的香港，那时我在香港中文大学音乐系曹本冶教授主持的“中国传统民间仪式音乐研究计划”做助理研究员。为编辑出版《中国传统民间仪式音乐研究·西北卷》，在香港攻读博士学位后，仍然舍不得离开母校。老师深知我心，申请项目，得以继续留校，一年内忙于计划实施。之所以把这些写下来，是因为非如此不足以说明曹本冶先生在我的生活和事业中的意义。不但就读时的阅读和写作，老师还满足了我一次次没完没了的要求。不能不说，一授业，二聘任，三助资，老师对我的影响远远超出了解惑。如此深恩，焉能不铭记于心？

到目前为止，我已经写了三本乐种调查的书，是历次乡村体验筛检下来的三颗含金量较大的颗粒。冀中音乐会的考察和研究，集中于20世纪90年代，10年后冠以《冀中乡村礼俗中的鼓吹乐社——音乐会》之名，作为香港中文大学的博士论文刊行。晋北考察也持续数年，2009年出版了《吹破平静——晋北鼓吹乐的传统与变迁》。陕北考察，起始早，截稿晚，直到现在，才和盘托出。总结起来，竟都与一个“北”字有关：河北、晋北、陕北。与学友开玩笑：人生道路上，一直仰望北斗，不断在“找北”，而且确认：只有脚踏乡野，才能找到指引前行的“北斗”。

“陕北是中国革命摇篮”的比喻有点老套了，但每个人都会把催生出某种生命的地方视为“摇篮”——引发和延伸了生命并激发梦想的地方。以此而言，诞生了新的学术生命的地方就是“摇篮”，那里唱出的歌就是“摇篮曲”。

最后还想说，让许多学者非要把过去的采访用心记录下来的动力，来自陕北当地令人动容的乡亲。他们用自己的节衣缩食、省吃俭用，换来了新中国；也用自己的节衣缩食、省吃俭用，换来了新中国的文化，当然也换来了制定文化长略者的思考并使乡音居于全国民间文化首席地位的殊荣。不知道有多少到陕北采访的人得到过上述的那种洗脚解乏的待遇，凡经此历，都应涌泉相报！

# 目　录

# 开　篇
# 落脚陕北与中国经验





2000年2月7日至15日（农历正月），我与乔建中、萧梅第一次到陕西省榆林市进行田野考查。收拾行囊，带上相当专业的摄像机、录音机、电脑笔记本和纸质笔记本、手电筒、尺子、音叉等工具，启程赶往乔建中家乡。

这次采访因为颇具“中国特色”而值得细谈。

## 一、田野考察与中国经验

乔建中家有11个兄弟姐妹，基本上都在榆林工作生活。对我们来说，落脚点的条件可谓天赐，既在生活上不愁吃喝，又在行程上安排周到。2月6日晚，登上从北京到大同的火车，翌日清晨在大同火车站内，从一列客车转到另一列客车，衔接紧密，既让人有几分担心错过，又占了便宜似的图个省时节力。火车从大同开往神木需要一个上午。一下火车，乔家兄弟已在几辆崭新的日产越野车旁等待多时。钻入新车，穿越沙漠，中午就坐在榆林的饭桌前了。这条路乔建中不知蹚过多次了，无须查询，无须计算。即使列车时刻表上查到了，也决不可能把两趟车次精准对接，至于接上茬的接站，更是天衣无缝。团队出行，亲情相接，一路畅通，自然没有西出阳关的悲凉。此时此刻，“老马识途”就非不关痛痒的说辞，而让人尝到实惠、咂摸出“轻车熟路”的“田野意义”。

从早到晚，一切活动，皆由乔家兄弟周密安排。城中老户，关系密布，盘根错节，信息畅通。瞬间布下“千里眼”、“顺风耳”，速度之快、效率之高，有如神助。人有出身和养育的本土环境，一如植物。中国人的“关系”，就是方便快

捷的生活带和信息网。一条条网络如同延长了的腿脚耳目，触面倍增。根本不需忙里忙外、打探问询，一系列丧葬、庙会，什么时间举办，什么地点举办，什么人家举办，信息接踵而至，只需选择就是了。其实，信息已被懂得民俗的兄弟们过滤了，省去了外来人无从判断的工夫。住在乔家，不但节约开支，吃到最地道的可口饭菜，还常在饭桌上，伴着陕北土豆、丸子等传统美食咀嚼时的啧啧赞叹，了解到大量风俗民情，聊天中自然涌现出一大堆对外来人具有充足信息量的知识。从事各行各业的兄弟，几乎知道我们渴望知道的所有民俗，迅速消解了门外汉的懵懵懂懂。

专业人士往往要花费大量时间和调查才能评估的信息，对于熟悉家门口民俗的本地人来说，一下子就能判断个八九不离十。例如，哪家庙会重要与不重要，他们不需要什么人类学、社会学、仪式学的知识，只需根据生活经验中哪个庙会扎堆的人多，鼓乐班子的数量，戏班子唱几天戏，商贩摊位多少，就能判断孰重孰轻，而且脱口而出，精准无误。这种信息自然就降低了成本，提高了效率。

无须说，自己换乘火车、长途车，固然可以融入普通百姓的基本生活（跟随推推挤挤的人群踏上长途车，常常想到北京车接车送的感觉），到了人生地不熟的地儿，一处处打听，一点点了解，一步步探索，即使人家指了道路、说了地名，还会像无头苍蝇满大街转。这条路是向东拐还是向西折？那个庙是位于街南还是街北？庙会是后天还是大后天？送丧是早晨还是下午？鼓乐班是住这个村还是下个店？“找不到北”的感觉，要持续好一阵子。待摸熟了方位，时间已耗得差不多了。当然，免不了毕恭毕敬拜访当地素昧平生的权威，说话客客气气，态度恭恭敬敬，请人吃饭，陪人喝酒，浪费时间，消耗精力，还不一定问在要害处和点子上，还不一定按时看到地地道道的仪式。而一年一度的岁时节日以及可能一年只有一次的仪式，错过了就毫无余地，再等下一年。

强调田野考察的“中国经验”，是因为采访对象不能自我呈现，没有迅速进入特定关系网的准入证，只能摸着石头过河。熟人关系，可以一下子带你入围，省时省力，事半功倍。马克斯·韦伯说：“人是悬在由他自己编织的意义之网中的动物”[1]，对于熟悉中国“关系网”的人来说，转借此话，就点到了要害。连

---

① ［美］克利福德·格尔茨（Clifford Geertz）：《文化的解释》，韩莉译，南京：译林出版社，1999 年，第 5 页。

外国人都把无法翻译的“关系”像“功夫”一样作为内涵丰富、直接读音的词念，中国人何不总结自己的经验并利用“关系”？我们指导学生选择采访点时，几乎无一例外地说：首选家乡！这不就是因为有一张现成可用、提供信息和便捷方便的“关系网”，省时省力，省钱省工吗？至少为进入田野的新手提供一个被证明在熟人社会里有效保护自己和提高效率的方法。课堂上现买现卖民族音乐学田野考察理论时，正愁找不到例证，不想得来全不费功夫，榆林采访不是可以拿来解释中国学者“一个猛子”扎进田野的现身说法吗？

立足熟人社会，利用关系网络，缓解初来乍到的惶恐，解决盲人摸象的茫然，破除“踏破铁鞋无觅处”的困局，将自己置于一个相对安全和全面视听的位置上。“中国经验”与西方人类学考察“他文化”不同，中国人何不择善而从？缘木求鱼，舍近求远，跟着人家屁股跑，且非“指蓟北而弹云南也”？这似乎是西方人类学不允许的方法，却恰恰“符合中国国情”，“具有中国特色”。

也许，10 分钟前，你还在翻看一份权威杂志，阅读田野方法的宏论，念叨如何开问“五个 W”（时间、地点、人物、为什么、何以如此），而后便到了一座陌生小城，两眼茫然，手足无措，连找个合适的落脚点儿都不知道，更无从下手寻找采访对象。这时，一个熟悉的面孔出现了，先领着你走进便宜实惠的住所，一边吃着特色菜，随口介绍哪家乐社年头几何，哪家乐班新来乍到，然后带着你走进庙会，抬抬手指给你看草台上宛如面具一样的脸谱象征的角色。这些需要“外星人”花上十天半个月还不一定“整明白”的事，当地人几分钟就“搞定”。所以，径直进入“关系”，熟人会把一道道景观依次展示，不但解构得让你心领神会，阐释上也入木三分。这样的便宜事儿，何乐而不为？

如何“进入”田野，是个老得不能再老的话题。说的、听的，还是学术会议和教科书上说的、听的，没什么新鲜的，似乎无须讨论，只需遵循外国祖师爷提出的法理就行。[①] 田野考察在西方民族音乐学与古代采风的两大观念夹击下，成为缺乏吸引力的洼地，特别被西方理论统治后，导致的陷阱至今未被本土特色

① 肖文礼总结道：“‘field work’（田野工作）并非新鲜话题，简单回顾，它经由人类学家哈登（A. C. Haddon）引入、博厄斯（Franz. Boas）倡导、里弗斯（W. H. R. Rivers）实践，在马林诺夫斯基（Malinowski）那里上升到方法论的高度，此后，日益成为人类学及相关专业的核心内容和界定标识。”肖文礼：《赣南客家岁时节日》，中国艺术研究院博士论文，2011 年。

填满。之所以没有新意，就是因为“中国经验”的缺失。

其实，“进入”隐藏着如何寻找捷径、迅速切入的窍门，隐藏着第一脚落在哪里的立点？我们痛斥跟着西方跑，所做所循，却一点不中国！凭什么不相信“关系”？非要强拉硬扯、自我批判、一味认同考察“他文化”的陌生？既然可以轻车熟路，驾轻就熟，非要跑到“没关系”、“无人脉”的荒漠，两眼一抹黑，“寻寻觅觅凄凄惨惨戚戚”？

享受“关系”，以最短时间获取信息，一步到位，每天都有新鲜事，说起来就让人开心。外国理论需要反刍和本土化，田野考察法是基于西方学者所处地域、所处时代、了解异文化的目的和思考，倚重的是“局外人”面对“他文化”的前提。我们当然尊重人家的经验，但必须充分认识自己所处的时空。好理论应该引进，若水土不服，也不能发挥效能。只有当外来品种与家园水土嫁接，引进的说道才被容受，理论内生力才能释放。中国学者与外国学者的研究对象不同，只有了解本土社会结构，才能摆脱生拉硬套，开列适合国情的“入境”手续。

正是因为人脉资源和熟人关系带来的好处在陕北屡被验证，让我生出总结经验、加以推广的冲动。是否可以套用“到祖国最需要的地方去”那句老话，提倡“到祖国最熟悉的地方去！”“到祖国熟人最多的地方去！”在音乐学家尚未富裕到不计成本时，那里就是“投入最小化，产出最大化”的福地。“适彼乐土”，“其乐融融”！无须说，我们尝到了甜头。

我在纪念周吉的文章中谈道：

从近现代延续到当代的音乐学写作史上，出现了一大批立足家乡并从家乡文化中挖掘出光彩景观来的学者，这些与西方民族音乐学“局内人”不能从事本土文化研究的“基本原则”相反的事例，说明了中国人依恋乡土的特殊情愫，他们为家乡演绎出来的立论上牢不可破、阐释上洋洋大观的著述，成为中国音乐学建立理论体系的基柱。这样的学者灿若群星，共同构成了中国音乐学的耀眼天河：杨荫浏、曹安和之于江苏，李石根、冯亚兰之于西安，杨匡民、王庆沅之于湖北，王耀华、蓝雪菲之于福建，杨久盛、李来璋之于东北，杨民康、周凯模之于云南，陈克秀、景蔚岗之于山西……他们共同构成了对本土文化埋首挖掘和深情表达的系列。毋庸置疑，只有家乡人

> 才能对方言体会得入木三分，对乡俗了如指掌，对乡音体味透彻。通过他们，中国音乐学差不多绘制出了一幅完整的乡村音乐分布的全景图了。杨荫浏为这幅音乐地图描上了第一笔，后人接续着点上了一片又一片生花妙笔。[①]

如上面所列，家乡人“治”家乡文化的实例多了去了，他们为什么能够把家乡文化说得清、道得明，而且恣意汪洋、激情澎湃，达到外人无论如何也做不到的深度？近些年文学界讨论的“中国经验”，讲得就是这个理儿！中国人有中国人的活法和做事的方法，浑然不觉的“本土经验”建立在中国特定的土壤之上，建立在中国特定的语境之中。离开它寸步难行，离开它就不是中国文化。这就是“中国经验”或“本土经验”，这种反思值得深思。

2001 年 4 月 11 日至 25 日，我与钟思第（Stephen Jones）、田耀农，再到榆林市、米脂县、佳县采访。回到榆林后，我与田耀农先回北京，把钟思第丢在那里，让乔家人照顾他。为长途跋涉而节约“每一块铜板”的钟思第，免费入住乔家老宅，每天喝着如同“英国奶汤”一样营养丰富的陕北小米粥，因享受“老红军待遇”而乐得四仰八叉。他比我们更充分体会到“关系”的神通广大和法力无边，因而对“关系”赞不绝口。有人帮忙，对学者来说，且只是开支节约与吃喝方便？

## 二、黄土高原上的国际会议

说起来这次意义深远的田野考察，竟然引发了一件值得记录的事，促成了几年后一次不大不小的文化事件。黄土高原的浓厚民俗和神秘仪式，让人迟迟不愿离开，甚至早年离开家乡的乔建中，也没有作为学者如此沉下心来仔细观察过自己的乡俗。于是，我们动了翌年再回来住上一段，并建立一个长期考察点、记录一个年轮中所有民俗事项的念头。大家一同意识到，积淀了太多传统的陕北，是需要挑选出来加固文化记忆的地方。

2001 年，在中国音乐研究所召开过一次小型碰头会，乔建中、萧梅、笔者、荷兰学者高文厚（Franck）与施聂姐（Antoinet Schimmelpeninck）夫妻，提出了

---

① 张振涛：《木卡姆——周吉的心醉之源》，《风声入耳》，北京：文化艺术出版社，2011 年，第 364 页。

一个令人兴奋的议案，并做出一个历史性决定，在中国召开一次边采风、边讨论的国际学术研讨会。距此次碰头会的数年前，钟思第也提出过相似议案，但那时没人敢接。相隔数年的碰头会，都对未来产生了影响。两个提案除了都产生于北京外，还有一个相同处，就是把外国学者与国内学者联手采风作为第一前提。

荷兰“欧洲中国音乐研究基金会”（简称“磬”CHIME，即英文缩写的读音）是20世纪80年代建立的国际学术组织，每年一次例会，已在世界音乐学界产生了广泛影响。基金会实际管理者高文厚与施聂姐夫妻，一直渴望在中国举办一次实验性会议，为中外学者提供新的交流方式与合作机遇。此愿与我们希望在榆林做点什么的想法一拍即合，这就是那次碰头会的历史性决定。于是，2006年，中国艺术研究院音乐研究所、上海音乐学院、榆林市政府，共同举办了“多重视角下的黄土高原音乐文化国际学术研讨会暨第十一届CHIME国际学术研讨会”（11th CHIME Conference Fieldwork Project：Joining Forces Musical Fieldwork in China）。为筹办会议，我与乔建中再赴榆林。市委书记派人约谈，并以战略眼光回应了我们的建议。

2006年7月16—28日，会议如期举行。来自荷兰、美国、瑞典、丹麦、比利时、英国、俄罗斯、捷克等8个国家，以及中国11所大专院校及音乐研究机构的54位代表聚集在榆林。国外学者是：

荷兰：高文厚（Frank Kouwenhoven）、施聂姐（Antoinet Schimmelpenninck），欧洲中国音乐研究基金会（Chime Foundation）；

美国：Jonathan Kramer，NCSU大学音乐系大提琴教授；Beth Szczepanski（中文名：潘舒雅），俄亥俄州立大学博士候选人；Mercedes Dujunco（中文名：吕梅丝），美国学院亚洲音乐教授；Samuel Sapristein（中文名：夏高林），巴德大学（Bard College）学生；吴蛮，美籍华人琵琶演奏家；周雅文（Yawen Ludden），肯塔基大学（Kentucky）教授；Levi Gibbs，美国哥伦比亚大学中文系学生；Ania Peczalska，上海美国留学生；

英国：Marnix Wells，英国中国音乐史研究员；Joyce Newberry，项目合作人；

比利时：Claire Chantrenne，布鲁塞尔乐器博物馆博物馆学家；

芬兰：Mari Salli，芬兰西贝柳斯研究院；

瑞典：Marja Kaikkonen，瑞典斯德哥尔摩大学中文系主任；John Meiling，瑞

典摄影家；

丹麦：Vivi Kjaer，丹麦大学研究员；

捷克：Jan Chimlarcick（中文名：何杨），捷克博士候选人；

俄罗斯：Elena Shulgina，俄罗斯国立音乐学院民族音乐学研究中心。

中国音乐研究院音乐研究所研究员：乔建中、张振涛、薛艺兵、崔宪、项阳、吴凡，研究生：肖文礼；上海音乐学院教授：韩锺恩、萧梅，研究生：陈婷婷、张诚、胡斌、曾美月；中国舞蹈学院李莘博士，西北师范大学音乐学院院长张君仁，青岛大学音乐学院副院长祁慧民，东北师范大学音乐学院副教授施咏，兰州大学民俗学教授柯杨，湖北博物馆副研究员张翔，青海师范大学藏英班学生：卡雪昂毛、才让三周，国内11所大学和当地的36位学者参加了会议。

仅仅看看上述国际会议的名单，就知道这是一支田野采访的“梦之队”。会议目的是让来自不同国家、不同机构、有着不同背景的学者一起实地考察，并在此基础上召开研讨会。20世纪80年代以来，中外学者的合作，屡见成果，但汇集众多学者于一地共同考察的形式还是第一次。中外同行，边采访、边交谈、边开会，一定比独门独户，自言自语，收获更大，何况，此前中外学者比例失调的采风相当程度上帮助了中国音乐学的健康发展。不同文化背景的人，对同一事物一定会有不同的理解，构成相互启发因而充分阐发内涵的可能。中国音乐学家与外国同行一起采访、一起工作、一起生活的思想碰撞，使各自产生了叙述灵感。“联合国”式的考察，是对以往田野理论的补充，中国人、外国人、局内人、局外人、双视角、多角度，观察同一组文化事项，七嘴八舌，分享感想，自然产生一种文化背景、一个国籍的学者难以想象的思路。科学家们曾说，一个包含不同背景的团队较之一个包含相同背景的团队，更能找出解决问题的方法。我们也一样，不仅可以观察外国学者如何理解对待“他文化”以及如何判断、如何描述，还能让外国学者感受中国学者分析问题的角度，展示一面“楼台”上的双重观景。这次采访是学术史上的新例，它与榆林联在一起。

榆林是典型的传统音乐文化宝库之一，也是典型的黄土文化特征和非物质文化遗产分布区，正因为当地人承担了比之东部地区迟一步发展的贫困代价，得以保持了较好的文化生态环境，各类民间艺术仍然显示出顽强的生命力。榆林市政府、宣传部、文化局及各县文化局，精心安排了一系列活动和表演，使这场非同

寻常、远赴乡村的文化之旅十分愉快。考察分为北、西、南三路：

1. 北线：神木、府谷、佳县、榆林；

2. 西线：定边、靖边、横山；

3. 南线：米脂、绥德、清涧。

代表们在各条线路上分别采访和感受了陕北大唢呐、说书、道情、榆林小曲、秧歌（转场子、沿门儿、武腰鼓、踩火场、转九曲）、秦腔、皮影、二人台、民歌（酒曲、神曲、信天游、山曲、小调等），观看了丧葬仪式、结婚典礼、道教科仪等。

8 天后，汇聚于榆林的会议上，学者们有了诸多意欲交流的话题。一门学科的发展，很大程度上取决于国际化因素的有无和强弱，如果把借用西方学者的研究方法比喻为“洋为中用”，他们则把借鉴中国音乐学界研究本土的方式比喻为“中为洋用”。我们的视角与他们的视角，在这个层面上相互凝视着。

## 三、与老外同行

如果说人类学界一开始还难以出现大量外国学者参与中国问题研究的话，那么民族音乐学界则因为“世界语言”的捷径而得天独厚，吸引了众多“他者”目光。30 年来，一个越聚越多的西方群体相继加入，让一个个课题焕发了迷人的光彩。充满好奇的钟思第于 20 世纪 80 年代末来到北京城，与当年马可波罗到元大都时对中国文化的了解差不多，由于他身体力行，到 21 世纪的第一个 10 年，已经为后来者积累了诸多可以阅读的西文著作了。仅钟思第一人就出版了 5 本关于中国音乐研究的专著：《中国民间乐社——活着的器乐传统》、《万善同归》、《雁北乡村礼乐》、《陕北乡村礼乐》、《华北民间道士与法师》。一堆著作，“重量”惊人，成为国外学者用英语写作中国民间音乐的第一批读物。[①]

钟思第担心有些读者看了著述内容仅限于“乡村音乐”会感到失望，但大

---

① ［英］钟思第（Stephen Jones）1995：《中国民间乐社——活着的器乐传统》（*Folk Music——Living Instrumental Traditions*）［M］，Oxford Press。2004：《万善同归》（*Plucking the Winds：Lives of village musicians in old and new China*）［M］，CHIME Foundation，Leiden。2007：《雁北乡村礼乐》（*Ritual and Music of North China：Shawm Bands in Shanxi*）［M］，CHIME Foundation，Leiden。2009：《陕北乡村礼乐》（*Ritual and Music of North China*）［M］，CHIME Foundation，Leiden。2010：《华北民间道士与法师》（*In Search of the Folk Daoists of North China*）［M］，Ashgate Publishing Limited，England。

家发现，音乐的乡村存在，在重要性方面和令人感兴趣方面决不亚于城市文化。需要说明，为了不伤害中国学者的自尊，他常保持低调，一直保持出书时尽量不让更多人知道的习惯，让该知道的、关心该领域的人知道就行了。他谨慎地把书价不菲的著作送给有限的学者，让人感到不做自我宣传的谦虚。专著出来不愿意给不懂的人看，不愿意让不懂者掺和，只给懂得价值的读者，而且确信送给不懂价值的官员就是对不住懂价值的学者，这种态度倒是新鲜。

从事中国问题研究的外国音乐学家不断壮大，著作越摞越多，影响越来越大。钟思第之于冀中音乐会和晋北、陕北大唢呐，高文厚、施聂姐之于江苏吴歌（《中国的民歌和民歌手：江苏南部的山歌》）[①]，韦慈朋（J. Lawrence Witzleben）之于江南丝竹（《江南丝竹音乐在上海》）[②]，施祥生（Jonathan P. J. Stock）之于阿炳（《阿炳的音乐及其意义》1996）和上海越剧研究（《沪剧：现代上海的传统戏曲》2003），李海伦（Lee Helen）之于云南纳西族音乐（《历史的回声：现代中国的纳西音乐》2000），展艾伦（Alan R，Thrasher）之于曲牌（《中国南方的丝竹乐》2008），米思奇（Micic，Peter）之于杨荫浏研究《集中国音乐之大成：杨荫浏的人生》[③] 等。陆续进入的外国音乐学家，改变了以往中国学者自说自话的状况，尤其地方乐种研究，一大堆令人惊叹的成果，让深藏的地方文化坦露于世界视野。虽然如一盘散沙的海外学者未必相互走动，却在中国音乐学领域贡献了数种专著，向世界表达了西方学者眼中的中国音乐。

对于我们这代学者来讲，与国外学者肩并肩、手挽手，一起从事乡土考察确实是种幸运，在相当程度上让我们具有了国际化的目光。世界变小了，距离不再是问题，与老外一起采访，不仅是空间意义上的拉近，更是观察事物时蓝色目光与黑色目光的相互矫正。

说起距离来，不禁想到一件趣事。在陕北，钟思第每到一个县城，就满街找“网吧”，以便与千里之外、他当时的意大利女友通信。对于20世纪进入乡村腹

---

① ［荷］高文厚 Frank Kouwenhoven、施聂姐 Antoinet Schimmelpenninck：*Chinese Folk Songs and Folk Singers Shange*（山歌）*Traditions in Southern Jiangsu*. CHIME Foundation Leiden 1997。

② ［美］韦慈朋 J. Lawrence Witzleben ：“*Silk and Bamboo*” *Music in Shanghai*：*The Jiangnan Sizhu Instrumental Ensemble Tradition*. The Kent State University Press. 1995。

③ ［澳大利亚］米思奇，Micic，Peter：*Gathering a Nation's Music*：*A Life of Yang Yinliu*（1899－1984）. *Lives in Chinese Music* edited by Helen Rees，Urbana：University of Illinois Press. 2009。

地的外国传教士来说不可思议的事，到了21世纪变得如此简单。一路上，我们不断找吹手，也不断找网吧，因为历史上把吹鼓手称为“王八”，我们开玩笑地把这一历程称为“从王八到网吧”。玩笑让人意识到，全球化在大至县城、小至乡镇的作用。要不是到处找，还真不知道巷子里竟然隐藏了那么多网吧。把“酒香不怕巷子深”改一改，倒真是“网香不怕巷子深”。问询不能找成年人，主要是年轻人。十来岁的孩子立马可以说出十来个位于什么马路、什么名称（有些相当现代和诡异的名字）的网吧，因为他们天天泡在里面。

网络信息一模一样，消费模式也日趋一致。去佳县途中，试图在一个叫“乌镇”的乡镇找地儿住宿，旅店门口贴着一张外国男人拥抱半裸女人的巨幅照片，寓意似乎相当明显，但老外还是拿捏不住中国人惯常的讳饰技巧，我也不太相信鸡毛小店暗藏“红灯区”。但我们错了，老板娘一会就找上门来，神秘兮兮地说要多少钱，吓得老钟催促道：“赶快走吧”。这真是个“黑镇”！表面上似乎没有娱乐场所，只有几家小饭馆、小商店、小摊位，维持一方小镇生活资料的基本运转，私下里，大城市的消费一应俱全。跟着老外，看到了当地人不愿意展示给国人的东西。从小县城往村庄走，尘土扑面，坐在破破烂烂的长途车上数小时，不断听司机介绍家乡的美好，这点“真实”他却闭口不谈。

## 四、已有的主要研究成果

我们接触的第一手文献资料和30年来研究前沿的成果，展示了大部分陕北文化研究者的心路履痕。杨荫浏（1899—1984）于20世纪50年代初，就带着沉重的钢丝录音机到达西安，把目光投向陕西最古老的乐种。对于散布乡村、在刚刚建立新政权的背景中给风气带来停滞不前印象、至少不那么光彩地保持“陈规陋俗”的民间乐社，大多数人熟视无睹，少数学者读出了价值。杨荫浏总能目标明确地找回古代音乐的活态资源，向人证明自己的专业与传统之间的联系。他走到古老的都城西安，倾听前辈艺人的鼓乐，就是摆脱文献、立足实践的“创新”行为，这个行为影响了整个音乐学界。他与同事们于1954年一起记录的《西安铜器社》，直到2010年才从“油印内部资料”变为正式出版物。[①]

① 中国艺术研究院音乐研究所编：《杨荫浏全集》，南京：江苏文艺出版社，2009年。

当年陪伴杨荫浏的李石根（1918—2010），认定了西安鼓乐研究，持续一生，笔耕不辍。他披览史籍，造访民间，心织笔耕，翻译记谱，让这个乐种的研究，整体面貌天地焕然。李石根发表了百余万言令学界信服的论文，影响最大的有《唐大曲与西安鼓乐的套式结构》、《中国古谱发展史上的一次重大改革——泛论工尺谱的产生及其形成过程》、《西安鼓乐的民俗性与宗教音乐》、《日本雅乐与西安鼓乐的比较研究》、《一种特殊的小三度调式对置——关于中国与日本民间音乐音阶血缘关系的验证》、《西安鼓乐中音阶变异》等。李石根审视底层之细，辨别概念之清，皆非前人所及。从草街陋巷、生来故往中获得的从来没有辑录过的音乐资料，使人确信传承于不同乐社的音乐，是大唐宫廷音乐积淀于民间的珍宝而非简单遗响。他花了数十年时间编辑翻译的700首曲谱、330余万字论文、数十帧珍贵图片的皇皇5卷本《西安鼓乐全书》[①]，成为20世纪中国音乐学的标志性成果。时势造英雄，像他一样埋头一地、终其一生的学者，恐怕难得一见了。

西安鼓乐的考察与研究，不单展示了具有举足轻重地位的乐种研究的自身价值，而且提供了一份陕西音乐研究的参照坐标，当人们能够整体性观察西部的大部分乐种时，才能感受到其他地区没有的文化资源以及在差别中显现的文化中心与周边区域的对比。参照坐标让学者面对自己的研究对象时，能够保持适度清醒，知道区域文化间显示的历史积层的深浅。

榆林市佳县干部申飞雪，也是锲而不舍、埋头家乡文化阐述的学者，2010年出版的专著《白云观道教音乐》，可谓地方文化研究的集大成者。[②] 该书70余万字，收入道教音乐271首，其中经韵137首、笙管乐107首、打击乐27首。该书从历史渊源、人文环境、宗教社会、岁时节日、婚丧喜庆、遗风杂俗、经济生活以及文化传承等诸多方面，对白云山道教做了全景式的刻画。作者生于斯、长于斯，对于白云观的一草一木，如数家珍。作者乘地利之便，近距离记录了明代道观里的几乎所有文化事项。书中没有局限于对官方文化与精英文化的认同，

① 李石根：《西安鼓乐全书》，北京：文化艺术出版社，2009年。

② 该书部分内容曾作为集体成果出版，书名《陕西省佳县白云观道教音乐》，署名袁静芳、李世斌、申飞雪，台湾：新文丰出版公司，1999年。作者以较原作几倍以上的篇幅，敷演出全新风貌，如此丰厚的资料确实值得另成一书。张明贵、康至恭讲说，申飞雪收集整理：《白云观道教音乐》，佳县文体事业局、佳县白云山道教民主管理委员会，西安：陕西出版集团、陕西旅游出版社，2009年。

有意全面呈现地方知识和民俗仪式的独特面相。记录当代，就是记录过去；记录个人，就是记录历史；记录身边，就是记录全景。作者靠 30 年间岁岁年年、月月季季的观察以及与对身边琐事的记录，写下了厚重的论著。大量口述，事无巨细，真是没白白在那里居住一辈子。靠山吃山，靠水吃水，作者没有放过机会，充分发挥久居一地、占尽地气的长处，这座“山”让他“靠出了谱”。第一次见到作者，尚人届中年，看到两鬓飞霜的近照，阅读其效率，令每位从业者感到，一生能有机会与局内人长期交往真是件幸运事儿。最重要的是，没有久居就不可能全面记录大大小小的仪式，建构了一个个具体场景：发坛、起经、上表、打醮、放赦、迎香纸、迎钱粮、迎供、观灯，为外人提供了一份从多种角度逼近丛林因而具有独特价值的方志。令人欣慰的是，在已然开始了 1/10 的 21 世纪里，民族音乐志的价值正在被充分认识。

2002 年，钟思第、田耀农和我离开榆林，带了厚厚一摞笔记，之后产生了两本专著。2004 年，田耀农出版了《陕北礼俗音乐的考察与研究》[①]，2009 年，钟思第出版了《陕北乡村礼乐》。一本中文，一本英文，两书把陕北大唢呐音乐研究推上了一个新台阶，使区域研究从个体变为团队，从国内话语变为国际话语，某种程度上缓解了“红色”区域没有专业音乐学家关注的空白。田耀农的博士论文《陕北礼俗音乐的考察与研究》是第一本把目光聚焦陕北的音乐学专著，论述性、资料性兼具，田野考察与口述考述并重，文史合一。作者把乡村仪式排列组合，净化杂质，提炼精纯。大部分贯穿音乐的仪式被记录下来并得到阐发，尤其对“礼俗”概念的思辨与阐释。书中对于“板式套曲”的结构规律进行了系统梳理，音乐本体研究以及从不同论域对涉及问题进行的理性反思，使之成为陕北民间鼓乐研究方面的重要成果。如果说郭于华主编的《仪式与社会变迁》汇集了 20 世纪社会学者对西部地区民俗事项的研究成果[②]，钟思第、田耀农则在音乐学领域汇集了相等含量的成果，两类著述在文化人类学与底层叙述方面的一致性，决定了写作路子的相同性。

我在概述萧梅记录的陕北的“祈雨”仪式时总结道：

---

① 田耀农：《陕北礼俗音乐的考察与研究》，上海：上海音乐学院出版社，2005 年。

② 郭于华主编：《导论：仪式——社会生活极其变迁的文化人类学视角》，载《仪式与社会变迁》，北京：社会科学文献出版社，2000 年。

这是一个古老的仪式，这是一个古老的话题。

天天坐电视机前收看天气预报的现代人，对晴朗与多雨的天庭，已经不再感到神秘莫测，那无非是卫星云图上一片打着旋涡飘浮的浓云淡雾。如果这时你告诉他，我们刚刚在陕北的黄土坡上看到一群赤膊汉子，肩抬龙王，高歌踏舞，双膝长跪，求风祈雨，他一定会认为你在痴人说梦。谈论祈雨，似乎已经超出了政府政策对迷信活动的排斥范围进入到是否承认科学常识的领域，因此，很长一段时间中，这个话题，讳为人谈。然而，我们不但无数次地在古代典籍中读到与这一仪式相关的记载，还在北方农村，到处听到祈雨数日、乌云密至、普降甘霖的故事。任你说它无稽之谈、子虚乌有，在常年干旱的北方农村，却一年年、一次次、不断执着地上演着这出令人心颤的仪式，甚至在彻底铲除“四旧”的“文革”期间，也在地方社会的严密控制下偷偷举行。祈雨是中国农业文明中最重要的仪式之一，形成了一系列沿袭千百年、在组织制度、观念行为、符号象征、装束扮相、道具器物、音乐舞队等不同层面上成龙配套的神秘文化系统。上至皇帝老子，中至衙府县令，下至黎民百姓，从国家大典，到地方祭祀，再至民间仪式，参与者对它的灵验性，确信不疑。要全面了解中国农业文明，就不能回避这一话题。这项被视为迷信活动中最高级别的仪式尚存否？我们还能亲身感受那弥漫着古老文明的浓烈气氛、听到那些令人撕心裂肺的歌吗？

终于，在黄土高原一个叫作“龙眼沟”的地方，作者参加了一场这样的真实仪式。

陕北榆林地区，常年干旱，据50年代中国科学院的统计，陕西省的可浇地，只占全部耕地的3%。靠天吃饭，使祈雨活动年复一年的举行。敬献、酬谢龙王的，就是音乐、舞蹈、戏曲。

祈雨的音乐并不复杂，舞蹈并不奇巧。这里，必须用仪式的观念对待仪式中音乐舞蹈行为。当天气的变化与生存的基本前提——土地——密切相关的时候，向苍穹祈请“下海雨，救万民”的歌声，以及那苍凉的嗓音中负载的沉重，就不是仅仅分析一下音调的走向，就能诠释清楚的了。领唱者在漫长的等待中不断呼号中的无奈，以及面对似火骄阳、信众们无精打采的附和，是单靠音乐分析无论如何也无法解释的人类悲哀。几十个赤膊汉子，抬

着“龙王楼”前晃后摆、显出的韵律，也决不仅能从舞蹈动感中的审美层面去理解。用葫芦承接龙泉石中渗出的一滴滴清水、洒在龙王庙中干涸土地的神水、头戴柳条帽、打着招神旗等行为，都是徘徊在心理暗示与交感巫术之间纠缠不清的精神现象。

这篇记述祈雨的论文中，萧梅花了相当篇幅，引述古代文献。甲骨文中的卦爻和易象卜辞等典籍中，早早开始记录这一仪式，其间伴随的原始乐舞，也已专有其字，专立一名。这些以前未曾引起音乐学界注意的记录，让人看到祈雨仪式伴随着我们这个农业大国中的各个民族，走过了多么漫长的道路，展示了广至历史空间中“水文化”的种种交感巫术，微至当代个人行为中的心理感应。作者记录了“龙眼沟”这一个地点、一次时间、一群族人的集体迷狂，那些祈雨人跳来跳去的话语，歌词中杂剥的内容，更配合了也许是第一次公布的珍贵录像。

这些文字使我们思考：那些城镇中穿着摩登的年轻人，步出“黑龙潭”大庙的时候，心灵的隐秘处，真的如他们穿着的现代服装一样，走进了林立着天文观测仪的当代社会？正如那些用计算机算命的现代人一样，面对无情的大自然、人类的软弱，使他们心灵中的一部分，永远滞留在远古仪式的安慰中。[①]

## 五、迷恋田野的搭档

萧梅是与我一起从事田野考察最多的伙伴之一，在“鸡声茅店月”（唐·温庭筠《商山早行》）的乡村，一起经历过无数次“腥风血雨”。榆林采访是我们第一次合作，那时听说她愿意跑田野，但没有领教过她的能量。因为内心信仰的冲突，第一天到榆林市最大寺院“无量殿”时，她便觉得胃里不舒服，回来呕吐不止。我在背后为她捶背，目睹苦状，心生怜悯：女同胞从事田野考察，即使心理上有克服艰难险阻的决心，生理上也难以抵抗无法抗拒的自然反应。然而，接下来的事却让我大跌眼镜。为拍摄棺材入墓，她附身而就，几乎把镜头伸进墓

① 张振涛：《走进西部》，载《中国传统民间仪式音乐研究·西本卷》，昆明：云南人民出版社，2004年，第31页。萧梅：《呼舞吁嗟祈甘霖——西北（陕北）地区祈雨仪式与音乐调查综述》，同上书。

穴。我在后面拉着她的衣服，拽着她严重前倾的身体，听到她均匀流畅的呼吸。录像现场，令人不安，见什么都大惊小怪的女性，此时沉默寡言，心跳匀称，如同那些敢为儿女冒天下险境的母亲。拍摄“殓裹”仪式，站在只有家人面对的死者面前，她毫不畏惧，完整记录了长达几小时的过程。别说女性受不了，就是大老爷们儿也难以忍受的恐惧，她安之若素，拍完仪式，说说笑笑，在身上擦两把，拿起馒头来照吃照喝。坚强和勇气，让我对她克服生理反应的职业精神，钦佩无比。后来，我常对听说田野就面露难色的学生大吼：“一个连记录死亡都见不得的文弱书生还弄民族音乐学这档子事干吗？看看人家萧梅！”

她像我一样，见了壮阔景观，便不免豪情万丈，诗兴大发。站在西部第一大军楼“镇北台”上，双手掐腰，像“敢教日月换新天”的红卫兵一样，舒豪情，立壮志，虽然我高声朗读的“篱荆空存百尺基，酒酣曾唱大风词”（唐·林宽《歌风台》）的书生气，立刻消失在没有回音的干冷沙漠中。初登“镇北台”，为拍摄外景，萧梅冒死站在城墙外端，顶着能把人吹斜了身子的刺骨寒风，坚持不让镜头发抖。为了怕她掉下去，我在后面揽着已非“杨柳”的腰，她却对我大声说：“你再朗诵段诗呀！”

男性学者常议，检验女性能否做学问的关键在于生育之后。照顾孩子，服侍老公，侍奉老人，成为大部分女性的宿命，进入争着比拼美丽的时代，更少有人把田野考察当作生命，而萧梅轻而易举跨过了几条底线。她踏踏实实却并不刻板，常有惊人创意，以女性的细腻作经线，以位卑未敢忘忧的精神作纬线，执着前行，几十年如一日。我们搭档，配合默契，一起走过一段支撑中国音乐研究所发展的艰难路程，相互感受着共赴时艰的温暖。在办公室面对面筹划举措时，第一次清醒意识到我们这个承上启下的群体的特殊性。走上学术领导岗位，是一场意想不到的转型，我们开始都未料到。虽然经历和感受不完全一致，反应和理解也并不统一，但都不否定，这是一段自我加负、自我挑战、自我省醒、自我提升的历练，最终会成为从学生涯中的恩赐，使自己获得前行动力。萧梅是性情中人，也是工作中能够迅速厘清头绪的人。我们之间没有客气，甚至也有争执，但到此境界，才能感受那份提携前行的友谊。这些人生温暖越来越少了，因而倍觉珍惜。研究所的事情根本没有难的，却有很多烦的。各种琐事缠得我们心烦意乱，虽然行政事务身不由己，但我们从来没有放弃共同的爱好“田野考察”。想

起当年被她骗到花了9个小时才抵达的四川酉阳，6个小时才抵达的贵州黎平，却觉得被“拐骗”的感觉相当好，因为，我们热爱“田野”。20世纪初，北京“社会学社”的《送行》“庄言”中写道：

> 原野是最可爱的地方，是我们问题的所在，简单结实，那些从前只让太阳和月亮照到的社会事实，现在都在你们手下让你们支配了，世界只有一件事最乐，发现事实，发现真理……这次行程不叫你们去游山玩水，更不是请你们去欣赏自然，简单地说是盼望你们在自己的社区里发现人群共同生活的通则原理，人和人、人和环境的一切关系。[①]

本书的写作，就建立在政务缠身而欲摆脱但不得不零打碎敲的采访日程中：

（1）2000年2月7—15日（农历正月），乔建中带领萧梅和笔者，第一次到榆林。

（2）2001年4月11—25日，与钟思第、田耀农到榆林市、米脂县、佳县。

（3）2006年4月23—24日，与乔建中赴榆林联系国际会议，其间参加当地学者的聚会。7月16—28日，赴榆林市参加“多重视角下的黄土高原音乐文化国际学术研讨会暨第十一届CHIME国际学术研讨会”（11th CHIME Conference Fieldwork Project：Joining Forces Musical Fieldwork in China）。其间到榆林、米脂、绥德、清涧。

（4）2010年春节、正月十五，到榆林衡山县马坊采访“牛王会”，到延安市过元宵节。

（5）2011年春节、正月十五，与研究生于华采访榆林衡山县马坊“牛王会”及鱼和城隍庙会。

即使多次到榆林，也不可能把所有音乐品种作为研究对象，只能把经历的一部分呈现出来，“弱水三千，取一瓢饮。”

只要乡村仪式的音乐一次次响起，就像万有引力定律不可阻挡，令人着迷。如同吹鼓手的手碰到唢呐杆就有按动的冲动，我们碰到鼠标的手，也有点击和记

---

① 丁元竹：《告诉人们一个真实的世界》，《读书》2010年第4期，第9页。

录的冲动。有人困惑，记录吹手那些再也没有多少人听、也不懂吹什么的曲子干什么？类似的问题，根本没有、也不需要答案。只要吹手有吹的冲动，就有音乐学家追着问的冲动。“摘不完的棉花，抖不完的芝麻。”近些年来，数以百计的田野考察报告，把星罗棋布于乡村的秘密一点点揭示出来，把音乐民俗地图上的空白衔接起来，使整个中国音乐文化的面貌越来越呈现出整体阐释的图景，这的确让人感到“道统不虚，学统常新”。这种局面让一代代文化传承者欣慰，也让不同时代、不同地区的学者亲切相对，毕竟我们开始采用越来越“中国的”方式，一同快乐地讲述被遮蔽的历史。

# 第一章
# 信天长风
## ——走进现代的陕北音乐







第一次面临陕北自然景观的人，都会被黄土高原的粗犷地貌所震撼。厚厚黄土积层上的塬与塬之间，爆裂出一道道地缝般的深痕，像压抑的地壳，忍不住饥渴，张开大嘴喘息，吞进一阵阵令肌肤干裂的风沙仍嫌不够，干脆撕开胸膛，吐出郁闷，吸纳星空。这是一种把中国文化中自然的、历史的、人文的诸多元素汇聚一域的震撼，中国人生命中的艰难沉重、苦难悲凉，和盘端出，以看得见的形态呈现出来。沟沟壑壑，峁峁梁梁，高高低低，深深浅浅，一望无际，如同历史上那一道道无法平复的苦难，把一马平川化为难以言说的褶皱。

走进这种地形，不是下山，就是爬坡，站在这道峁梁上瞭望，近在眼前的人，却如远在天边，“见上个面容易拉话话难”。从塬上沿着沟腰，下到壑底，再从沟底，爬上塬头，如同山与山之间的宽度，令人气绝。所以，就有了“信天游”的唱法，就有了秦腔的吼法。这哪里是“唱”呀！文字和印象中关于唱歌艺术婉转悠扬、余音绕梁的描写，响遏行云、声振林木的夸张，温文尔雅、起伏有度的描述，控制声音、讲究气息、字正腔圆、藏头掖尾的技巧，红牙擅板的清歌与铜铸琵琶的豪迈，全不适用。这是一种从干裂嘴唇冲出来，合着沙粒和黄土，令听者闻之肠绝的声响。站在沟上、峁上、塬上、梁上，不扯开嗓子，放开喉咙，声嘶力竭，吼叫呐喊，就不能让对方听过瘾，就不能让自己化解心结，非如此不能传达信息，非如此不能倾胆掏肺。曲调的大跳、跨越，音色的高亢、粗粝，歌词的直白、坦露，表达的突兀、生猛，由此决定。高高抛起和直抵底线的腔弯，超过男人嗓音极限的音域，如同女人哭泣般的高亢假声，只能出现在这

里；苦音怨音，酸曲酸腔，只能出现在这里。只有这般地貌才能孕育这番风格。当地人说，昔日的脚夫和土匪唱得最好，因为他们是生存环境中最寂寞的人。三道道蓝的白毛巾，在他们头上绑了1000年。赶着毛驴，跟着毛驴定下的缓慢节奏，赶脚人的孤独身影，伴随着盘旋于地老天荒之间撩人心魄的信天游，就像游魂，荡来荡去。“信天游，不断头，断了头何以解忧愁。”寂寞难耐，凄凉无比，悲痛欲绝，喉咙痒了就得吼，不吼出来就得憋死。于是，灵魂的精华，便于一瞬间把黄土高坡染上光彩，释放出生命最浓烈的光束。地貌不仅是民歌背后的自然，而是必须给予大力关注的催发艺魂的地气，陕北文化之所以出于陕北，就因为地理环境不仅仅是叙述故事的背景，而且是为了理解陕北必须与一起拿走的乐谱同时摘走的背后挂着的画。这的确是泪水多于快乐的土地。

这就是陕北民歌之所以打动人心的地方。这种艺术，只能诞生于这种空间。

## 第一节　自然地理与政治地理

榆林曾经是大部分中国人不太熟悉的经济欠发达地区，20世纪末却因石油和天然气的发现，见诸媒体的频率超过历史之和。如同连棵树都不长的中东却储存了世界上最丰富的石油一样，老天爷很公平，让表皮覆盖沙漠的地下，富得流“油”，不毛之地成为供应北京能源、因而具有战略意义的肥土沃壤。虽然开采对优良空气构成威胁，却为当地人扬眉吐气，撑起了硬邦邦的腰杆。千载难逢的机遇，使榆林一举甩掉了贫困帽子。自从第一个钻孔打下去，陕北就不再是荒凉的代名词，榆林就不再是不毛之地的同义语。

### 一、地理位置

榆林市位于陕西省最北部，伏身于具有中国文化典型地貌特征的黄土高原（北纬34°30′~39°35′）的北缘地带。由一脉清渠变为九曲黄波的黄河沿境而过，成为秦晋相望的东界。西连甘肃、宁夏，带给此地浓厚的回族文化色彩。北邻内蒙古，更使这里成为农耕文化与游牧文化的结合地。榆林又称“驼城”，骆驼成为地处沙漠的城池、不畏风沙、艰难跋涉的象征。一尊安放于入城通衢口中央的高大的骆驼石雕，以及从周边林立的餐馆中飘出的羊肉膻香，给榆林蒙上了一层

偏离汉文化的异域风味。“沙漠之舟”不但驮来了贸易繁荣，也伴着驼铃声声，驮来了塞外长歌。南面的延安，因为在中国近现代史中的特殊地位，使部分当时隶属“红区”的榆林县镇，濡染着特有风貌。特殊时期几乎成为国歌的《东方红》，就从这块黄土地的农民口中，带着“苦命人”的欣喜和憧憬，飘向全国，从而使与歌唱者有着相同感情的全国老百姓，在认同歌词的同时，熟悉了这种不再地方化的音调。

榆林市辖榆林、神木、府谷、定边、靖边、横山、佳县、米脂、吴堡、绥德、子洲、清涧12个县（市），面积43113平方公里。地势大致从西向东、从西北向东南倾斜，地貌分为风沙区、丘陵沟壑区和梁状低上丘陵区。万里长城，横跨此地。长城以北，毛乌素沙漠、沙丘、风蚀滩地，交错排列，红咸濯海子，星罗棋布。长城以南，覆盖深厚黄土，梁、峁、塬、坡，连绵起伏，沟壑纵横。[①]



图1－1　榆林市绥德县杨家岭

虽然环境恶劣，水土流失，干旱暴虐，不适合生存，但向这片不毛之地挑战的历史，可以追溯到2000年前。据说，秦代大将蒙恬，率领北部边疆将士，在此种植榆树，形成了一条庞大林带。汉代大将卫青，承其壮志，极力营造“广长榆”林带。此地边寨，就称“榆寨”。因榆树适宜当地水土，铺林成荫，古人称

① 陈明荣等编著：《陕西省地理》，西安：陕西人民出版社，1996年。

为“榆林”。现今城郭，始建于明，历经三次扩建，因有“三展榆阳”之说。[①]

俯身长城断壁残垣之下、蜿蜒而来的榆溪河，自北向南，掠城西而过，在鱼河堡与东来的无定河汇合，向南流经米脂、绥德，于清涧境内，注入黄河。榆溪河让人想到陕西作家高建群在小说《大平原》中描绘的那条河的诞生轨迹：从千山万壑的山崖上渗出来的一滴滴黄泥巴水，先是像千万条蚯蚓似的，一路汇聚接纳了无数小河小水，千回百转，蜿蜒流淌，终于有了规模和气势。虽然高建群描写的是八百里秦川，搬到榆林，仍可如是观。出自陕西人笔下的描述，让外乡人想到黄土高原上的每一条河。无须说，天长日久，雨水润泽，冲破艰难险阻的榆溪河就是滋养榆林人的母亲河。

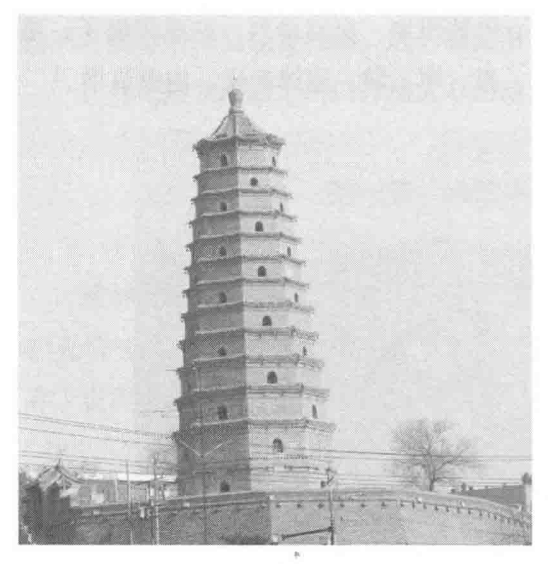


图 1－2　榆林市凌霄塔

从县城出发，驱车而行，沿无定河边与低矮山脉之间开辟的公路一直走下去。由南向北注入的一条宽阔巨流，出现在道路一侧。榆溪河如同界河，把村庄与耕地分开，形成一条宽阔的大河道旁的滩涂。依河的山上，有的布满灌木，有的全是光秃秃的土。一段段山坡上铺满黄色沙漠，像把大刷子刷了一下，整个山谷变成了灿灿金黄。几十里地的黄土高坡，连天盖亩，如同地毯，脚起谷底，延着山脊冲上山头，没过山顶，与湛蓝的天空首尾相衔，历历如画倒铺。成群的山羊，分布在斜刺过来的阳光下，在山脊上形成点点阴影。羊群的点缀，使空旷山谷回荡着生命韵律。

夏秋之际，两岸柳树宛如绿带。河畔堤岸，烟霏丝柳，扬起一轮希望，清朗景色只有出现在经历过寒冬的北方才有意义。刚刚栽种的树苗，交藤接叶，排排行行，逐步扩大着绿化带，用娇柔坚韧，抗衡黄沙。身材粗短、顶着一头衰柳的品种，既让人感到生命的倔强，也感到不能参天的压抑。这是举目所及没有任何

① 王炽文、孙之龙：《黄土高原的民俗与旅游》，北京：旅游教育出版社，1996 年。

色彩的黄沙背景中才能领略的清爽，是穿行贫瘠的崇山峻岭才能对沿河富饶滩涂带来生命之源的绿色防护带，合上焦虑目光、投以愉目一瞥的地段，也是黄岭沙域中以植被标明地名的原因。毫不奇怪，陕北大唢呐的流传地带，就沿着这条生命之河的两岸渐扩渐息。

## 二、沙漠上的地标与心灵中的地标

榆林城北的“镇北台”（建于明代万历年间），是横贯此地长城中最大的一座军事要塞。把所有庞然大物变得微不足道的大漠，使这个“巨无霸”从远处看去并不起眼，走近跟前，才不禁为其占地面积、建筑高度以及身姿雄阔所震撼。城堡建在山包上，位居高处。得天独厚的地势和气势非凡的巍峨，就像王维歌咏过的三秦首辅的高大城阙，在整个西部都很少见，绝不是那种潦草堆砌的土台子。地标建筑竟是历史烽烟中遗留的“战争工具”，可见文化粗犷。雄踞一方的镇北台，是陕北说书艺人的主题之一，在艺人的嘴中填满千军万马。“骨漠朔野，魂还飞蓬，负戈外戍，杀气雄边。”当年驻军，究竟有多少，自然无法在艺人的“卖关子”中查证，但毋庸置疑，这一定是西部戍边的第一大站。

面对孤零零的巨大城堡又不禁想到，处于一片空旷沙漠，所有人都会觉得，古人打仗，绝不会选择这样一个既吃不上饭、也喝不上水；既难于供应战争物资、又难于接济生活必需品，前不着村后不着店的地方。换句话说，镇北台作为“战争工具”，可能从来没有发生过作用！如果非要从城堡上找出一点实际用途的话，无非是总控区域的震慑作用。更实际一点的，顶多起到高高在上、瞭望周边的作用。除此之外，很难想象谁会发动一场大规模既劳民又伤财的沙漠攻势，攻克这座难攻易守、破城之后再无实惠、孤零零的城堡。那么，为什么榆林先民还要花费气力、浪费资源、建造一座几乎没有实用价值的庞大建筑？

> 纪念碑（monument）一直是古代西方艺术史的核心：从埃及的金字塔到希腊的雅典卫城，从罗马的万神殿到中世纪教堂，这些体积庞大，集建筑、雕塑和绘画于一身的宗教性和纪念性建构，最集中地反映出当时人们对视觉形式的追求和为此付出的代价……为什么古代中国人“浪费”了许多的人力和先进技术，去制造那些没有实际用途的玉斧和玉琮（正如古代埃及

人“浪费”了如许众多的人力和先进技术，去制造那些没有实际用途的金字塔）；为什么他们不以坚硬的青铜去制造农具和其他用具，以提高生产的效率；为什么三代宫庙强调深邃的空间和二维的延伸，而不强调突兀的三维视觉震撼；为什么这个古代建筑传统在东周和秦汉时期出现了重大变化，表现为高台建筑和巨大坟丘的出现。[①]

古人的思维不像现代人，有时候就是不考虑实用性，而是强调功能。城堡发挥的战略意义，甚至仅仅是政权控制力的象征。这足以让先民认同大动土工的合理性，如同古埃及人花费大量人力财力建造金字塔一样。或许可以从中窥探，榆林先民对于典型的中国城楼象征的归属中原政权的隐喻。驻守镇北台，不仅仅在于扼守地区枢机，还在于控制着这座巨大城楼就意味着控制西部咽喉的象征。镇北台早已终止了发布军事号令的功能，但作为地标，一直延续和凸显于当地人的历史记忆和文化记忆之中。这类城堡不止一座。散布大漠一座座代表文明的城池和颇具规模的废墟，体现的气魄与初建者内心的强大成正比。

2000 年冬，我们初登城楼。前面是冰冻大河，后面是烟雨城池，四目所及，环堵萧然。凝视灰蒙蒙的沙涛（那是黄土高原没有尽头的偏北方向），冰封的榆溪河以及周边了无声息的大片黄色，令人暗忖：何年何月这里能绿色满目，碧岭丹崖。2010 年再登镇北台，这个幻觉竟然差不多成为现实。沟壑满树，植被愉目。阳面阴坡，覆盖上了成阵的榆树林。10 年变换，疑幻疑真。

“红石峡”是离镇北台不远、坐落于榆溪河边的一片石窟，也是西部最大的石窟艺术之一。背阴一面，大大小小排列着数十方石窟，1500 年前开始建造的石窟里，隐藏着数百尊佛像，面阳一边，则是数方顶天立地的摩崖刻字，叠摞的巨大刻字，像烙印一样，刺目惊心。文化遗迹置于巨大空间的两侧，产生出非同一般的震撼效应。这段河道，明月独举，成为凝聚历史文化的储存库。峡谷两壁，摩崖石刻，足壮观瞻。榆林人带着观音一样的眼睛与观音对视，体验着家乡文化最温情的一面。山也灵，水也灵，榆溪河九曲回旋，从两山间平静流过。雕刻、佛像、书法、碑文，犹如满地金沙中镶嵌皇冠上的大钻石。

---

① 巫鸿：《“出”与“人”》，载王希、姚平主编《在美国发现历史》，北京：北京大学出版社，2010 年，第 10 页。



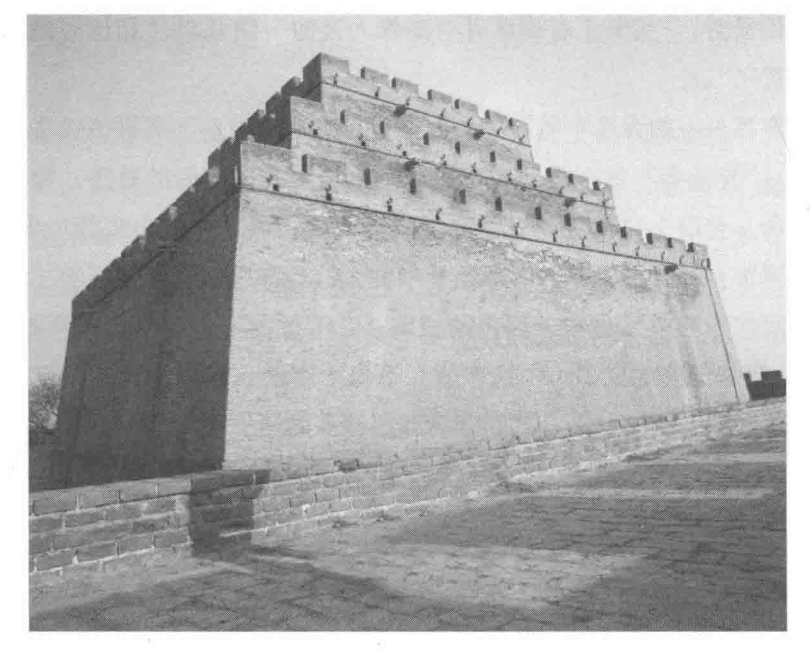


图 1－3　镇北台

“镇北台”和“红石峡”是地标，人们心中还另有一套地标，陕北民歌、陕北大唢呐、陕北秧歌、陕北说书。奇怪的是，人们更愿意相信那些震撼视觉的文化遗迹，而不愿相信那些同样有着古老历史的口头文化。正如巫鸿对人们忽视他所研究的礼器所发的感慨：

> 我面临最大的挑战，是如何使他们理解那些看起来并不那么令人震撼的，实际上有着堪可与高耸入云的埃及金字塔相比拟的政治、宗教和美学意义。具有强烈纪念碑性的礼器，以其特殊的视觉和物质形式，强化了当时的权力概念，成为最有威力的宗教礼仪和社会地位的象征。[①]

巨大的纪念碑式的建筑“镇北台”和满目霞飞的“红石峡”，确实是不多地区才有的财富，让列席周边的房舍充满灵气，让当地人自豪，但同样凝聚了陕北

① 巫鸿：《“出”与“入”》，载王希、姚平主编《在美国发现历史》，北京：北京大学出版社，2010 年，第 10 页。

人智慧的信天游，“实际上有着堪可与高耸入云的”镇北台“相比拟的政治、宗教和美学意义”。

寺庙宫观，一如大漠中散布的烽火台，分布榆林城乡，共同织成了当地人的文化记忆。“青云寺”的残雪，寺边结冰的河道与首尾相衔的神路，佛道共处一院中的戏台，台口上“寓褒贬、别善恶”的匾额，黑龙潭依山借势生出的奇峻，大路口石牌坊上的昂然龙首，市郊远景中刺入清晨寒风中的教堂塔尖，榆林城残缺不全因而在残缺中显出古老风貌的城墙，“戴兴寺”庙会年幼朝拜者的面孔，“无量寺”飘来的陕北说书……这些信息给每个当地人难以抹灭的记忆，令在当地生活和离别家乡的榆林人，感到背后那根深深的历史筋脉。每一个在寒风中听闻到陕北大唢呐凄苦音调的人，都会在扬起的唢呐碗的背景中，品出历史的秋深霜老……

## 三、复合地理概念

探讨一个艺术品种之所以被持续关注的原委，不但要指出其地理定位，还必须同时指出其文化定位和政治定位。有些区域，虽处中心，却因为没有统领历史潮流而遭冷落，偏远陕北，却因为引领了时代潮流，重塑了历史方向，从而获得了话语中心的殊荣。所以，一个地方在民众心目中的位置，不能仅以地理位置论，而应以话语中心和政治势能论。在20世纪特定的语境中，“陕北”决非是个单纯的地理空间，而是被现代政治格局塑造、被知识文本重塑、被百姓神话了的空间，其不断释放的能量，既包含政治、军事、人才因素，也包含人文、传统、音乐因素。地理空间、政治空间、文化空间，汇聚一地，划为一个圈圈，形成今天我们所说的具有多重含义的“陕北”。人文地理学家索娅（Soja）指出：

> 空间性和时间性，人文地理和人类历史，在一个复杂社会中相互交织，这个进程创造了一系列不断发展的空间性，创造了社会生活的空间—时间结构，它不仅为社会发展的大型运动，而且为日常活动的循环实践赋予形态……空间性就是社会，不是作为它在定义或逻辑上的等介物。[1]

---

① 唐晓峰：《区域与国家》，《读书》2011年第12期，第52—53页。

唐晓峰指出：

> 如果理解中国历史中的这种将文化边界与政治边界融合在一个共同体中的现象，构成了一个认识论上的挑战。为了回避这一“窘境”，极有必要对于中国另加表述……“区域”既不同于民族—国家，也不同于族群，在特殊的人文地理和物质文明的基础上，这一范畴包含着独特的混杂性、流动性和整合性，可以帮助我们超越民族主义的知识框架，重新理解中国及其历史演变。[①]

许多学者提出过依照不同原则划分空间的方式，施坚雅（Skinner，G. William）参考德国学者克里斯塔勒“中心地理论”提出的经济区和层级的概念，杨念群以儒学地域化为框架、解读湖湘、岭南、江浙的方法，本尼迪克特·安德森（Anderson）提出的“想象的共同体”，等等，这些区域、层级，都不是自上而下“政府的安排”的政区，而是自下而上自然形成的归纳，如同施坚雅坚持寻找那些不是由政府规划而是在漫长历史中更为自然的区域。

提及上述论点无非是想说，一个“地理概念”绝非仅仅包含地理意义、政区含义，而是可以从更广层面加以论述、引发深广意义的空间。把“陕北”作为一个不仅在政区层面、地理层面、区域层面，而是在历史层面、政治层面、文化层面加以考量并作为“复合空间”予以讨论，就超越了单纯的地理范畴，成为一个由多种要素依照某种关联结为特定共同体的综合概念。在20世纪中国人的心目中，“陕北”的空间包含了特定的历史景深和革命背景，是引发一系列社会实践和文化事件的圆心。

从一般地理意义上说，重大历史事件似乎不会与一个非核心地带产生关联，然而在特殊的历史语境下，两个不对等的概念，确实会产生意想不到、而且意义重大的关联。谁也不会想到，20世纪中国第一部产生了影响力的“新歌剧”会诞生在既没有演出场所、也没有“社会维持”的延安。或者说，在正常情况下，从任何条件上衡量都不可能发生的事，偏偏发生在一个没有理由发生的地方，一

---

① 唐晓峰：《区域与国家》，《读书》2011年第12期，第52—53页。

个怎么轮也轮不到的地方。这就是我们所说的历史复杂性。一片无论如何也不会让人把“歌剧”这个高雅、西式、小众、讲究、奢侈，在编剧、音乐、表演、舞台各方面都需是曲高寡和的艺术体裁，与草根、贫困、封闭的延安画上等号，然而却在历史之手的操演下，隆重登场。它的平台，就是黄土连天的延安——一片只有说书、唢呐、秧歌流行的地方。不该发生的事发生在不该发生的地点，就是“历史”奇迹。不把延安放入特殊历史语境，这个“艺术事件”就无法解释。所谓“都市”——创造歌剧、维持歌剧、欣赏歌剧的都市，无非是汇集了超多人口、超多精英、条件齐备的“首善之区”，能够做成无论在人口数量还是在人口质量的穷乡僻壤想都不敢想的“奢华”之举。然而，特殊姻缘，既为陕北提供了超量多的人口，也提供了超量多的精英，让这块终年飘荡着信天游的地方，像都市一样，汇聚起一个时期最杰出的艺术家和音乐家，干出了“都市”才能干成的业绩，让中国第一部“新歌剧”诞生在“穷乡僻壤”，让延安成为“第一部中国新歌剧”的摇篮。不是首都，胜似首都，而且一段时间，就是首都。这里诞生的思想，成为几十年间整个中国文艺发展的指导，《延安文艺座谈会上的讲话》左右了几代文艺家的行为。

分析这个现象之所以如此的原因，绝不能只考虑地理因素和政区概念，更无法从“中心—边缘”的套路来解释反常规现象，只能从特殊机缘和历史成因分析，如同埃德加·斯诺在《红星照耀中国》中得出的结论：“延安是个奇迹！”[①]

如果没有天下扰攘、无所归依的大气候，如果没有系安危大节于一隅的历史机缘，这批精英无论如何也不会齐刷刷聚集于此。由此可见，小至具体的因黄土高原的地理环境形成的音乐形态特征，大至杰出音乐家汇聚一地并催生了一批艺术精品的历史机缘，只有把地理环境与历史语境挂钩，把平日不会产生关联的领域打通，触及的空间关联性，就有了深广意义，也有了阐发空间。把备受关注的“中心”和无法忽略的“边缘”合二为一，才能解读那里发生的不该发生却应运而生的故事。

---

① “他的笔下，陕北如同一个未知的国度，逐渐在一个陌生来客面前展示其光辉。在他看来，陕北是一个乐观、自由、平等、朝气蓬勃的红色乌托邦。他叙述的故事，紧张动人，充满英雄主义气概。”秦立彦：《斯诺的红色中国梦——重读〈红星照耀中国〉》，《读书》2011 年第 7 期，第 7 页。

## 第二节 陕北民间音乐的四次兴盛

一个挥之不去的念头，在到达陕北的那一刻便萦绕心际，持续了十余年：解读占据我们大半生记忆并影响中国人生活诸多方面的陕北音乐，是否就是在解读半部当代中国音乐史？关注陕北民歌、陕北秧歌、陕北大唢呐被整个社会持续坚守的过程，是否就是关注中国音乐的发展命运？“陕北民间音乐”的持久影响，可以从20世纪中期以来社会生活每隔一段时间就重复着一呼百应的效应中得到验证，它见诸最高领导人的讲话和中小学课本，成为每个中国人成长史中的相伴声响。推翻旧制度，建立新政权，传播革命思想，推动“寻根”意识和文化反思，宣传“非遗”保护和“原生态”展示等闪亮字眼，都标在陕北音乐的额头。陕北民间音乐引发的一系列理念，涵盖了民族音乐学意欲探讨的诸多视域。

地方音乐与国家政治、社会生活的关系并未随着新型叙事而解除，并未随着新环境对“宏大叙事”的淡漠而消失，陕北民间音乐从来没有退场，尽管个人写作与解构宏大叙事的实践改写了民族音乐学描述的路向。一段时间，学者们不愿意阐释曾与许多痛苦记忆连在一起的历史，宏大叙事不仅是一种躲之唯恐不及的叙事方式，更是一种躲之唯恐不及的叙事立场。绕开宏大叙事，就是为了避开当年豪气冲天的社会责任和不自量力的社会担当，让个性化叙述聚焦个体和底层，并因之归于理性和冷静。但是，与一种范式相关的学术观念不能代替历史叙事本身的政治判断。英国史学家E. 弗里曼（Edward Augustus Freeman）说：“历史是过去的政治，政治是现在的历史。”[①] 史学家白寿彝说：“政治是历史的脊梁。”如果把国家政治与民间社会互动的理念贯穿叙述，通过对陕北民间音乐在当代社会的起伏兴衰的反思，表达对过去岁月的理解，就可以获得一种挖掘地方文化在现代中国所起作用的独特叙述。

这是民族音乐学建构的国家与民间乃至意识形态与具体品种之间的“互文性”图景，也是本书把目光聚焦陕北的原因。“选择就是倾向”。“客观描述”已经不能满足当代历史学的诉求。20世纪80年代前的学术史，差不多就是政治史

---

① 刘军：《如何看待历史教科书中的错误》，《读书》2010年第12期，第53页。

的附庸，没有学术史和文化史。90 年代稍有深入，试图贯通政治、文化来讨论学术。经历了 80 年代的“重写音乐史”和 90 年代“再解读”，如何“解构”一个已经拥有相当研究基础的对象，突破建立了几十年且有一定套路的“文本”？陕北民间文化的“文本化”，是所有音乐研究领域积累最厚的区域，已成格式。我们面对的困境是：怎样从过去建立的“文本化”中产生新的书写？

这实际上是一个如何重新进入历史的方法问题，即处理政治哲学与音乐思潮的关系问题。学术界把“现代性”作为立点，抛开“纯音乐”的本体分析与审美自足，把民间音乐的国家化、地方音乐的普世化过程，视为当代中国以独特方式走入“现代性”的途径之一，这也应该成为音乐学尝试进入历史叙述的新途径。音乐家从挖掘的民间音乐品种中，提炼出让整个社会伴随国家转型而转型的“现代性”运作模式，这个创举并不是把一人清唱的民歌配上多声部合唱、管弦乐、电子和声器那么简单，背后支配的是“现代性”如何在现实语境中一步步抽取歌词、替换概念、建立声势、影响行为，大规模认识民间、改造民间、消灭民间，直至蚕食鲸吞、蜕变为表演“同质化”现象以及走向艺术个性化反面的悖论的一系列行为。

把一个音乐品种的沉浮转化为民族音乐志的议题，自然需要一定条件，即该品种确实占据了引领历史发展制高点和波及民众最广覆盖面，在过去几十年间建立了大量“文本”，足够承担学术内掘潜力的资质。当然，我们的考察不仅限于探究地域文化何以成为国家文化资源的原因，更因为陕北积淀了无与伦比的民俗，托起红色文化的杠杆，自然也是托起民间文化的杠杆。

## 一、历史基调与陕北音乐命运

20 世纪的民间音乐，无论是表演形式还是思想内容都发生了天翻地覆的变化，显现出了一个全新的“民间”，一个逐渐“现代化”的“民间”，一个在闪光灯、摄像机、录音机以及现代传媒聚焦下、举国关注、万众瞩目、万众参与的“民间”。走进城市的“民间”与尚未进城的“民间”，时而相同，时而不同，时而血脉相连，时而若即若离。要选择一个逐渐“现代化”的“民间”作为对象，用以探讨国家与民间互动，传统向现代转型的话题，最典型的大概莫过于“陕北”，而它又以陕北民歌、陕北秧歌、陕北大唢呐三个品种最为典型。




图 1－4 现代化、城市化、艺术化了的陕北大唢呐

某种程度上讲，红色政权就是伴着陕北民歌、陕北秧歌、陕北大唢呐的健朗旋律凌空出世。自从延安在地图上被标为“革命根据地”、“革命老区”、“红色圣地”、“红色摇篮”，信天游、秧歌、大唢呐，作为民歌、舞蹈、器乐的三个代表、三个标志、三个象征、三个隐喻、三个“先进文化”的代码和符号，就成为独领风骚的“三面红旗”，共同支撑了新中国的舞台，奠定了“新中国艺术”的形象和风貌，成为 20 世纪中后期很长一段时间中的艺术灵魂和价值核心。大唢呐的豪迈音色和腰鼓的刚劲节奏，是缺乏阳刚气的中国艺术的强力填充剂，为万象更新的新中国需要的艺术背景，找到了无可替代的爽朗基调。三个品种，三足鼎立，成为“陕北艺术”的别称。陕北音乐就是在这样的历史高度上涌现出来的。“百世之上，百世之下，不能及也。”[①]

各个时期入耳的陕北，不断在新观念的支配下变化式样，一轮轮演绎着翻新版本。黄土高坡、城市舞台、广播电台、电视屏幕，不同空间、不同媒体，花样翻新。新配器、新音色、新歌手、新表演、新编辑、新手法、新背景、新主题，不断建构。形式被利用，内容被填充，观念被阐释，旋律被提取，伴奏被更换，表情被夸张，服装被渲染，表演被替代。老歌新唱，老调重弹，不断呈现出新语义。

① （宋）郑樵：《通志・总序》，载周予同主编《中国历代文选》（下册），北京：中华书局，1962 年，第 49 页。



图 1－5　陕北秧歌

每次出线，都不同于以前，即使未被包装，也是特殊需要。之所以一次次风靡，就在于不同于上一次的集体阐释。音乐语言是开放系统，是个能够提供与时代适应、融入新质的载体，口头即兴，个体创作，集体加工，随世变异。语义的“所指”和“能指”，呈现为符合新一轮阐释而不断填入新语义的扩容体。社会改造中的民间艺人，像前辈一样，灵活调节着“大传统”与“小传统”之间的距离，这正是陕北民间音乐乃至一切民间音乐的生存法宝。奇怪的是，谁也没有违背传统风格，却努力去适应陕北音乐固有的形式感，因为陕北音乐的天然属性，具有强烈的内聚力，难以改动。

为什么古老歌种会引发全国老百姓和精英阶层持续不断地关注？编排装扮，登台献艺，传播推举，发掘整理，著书立说，绵延持续，不绝如缕。所有人都明白，这个称为“信天游”的歌种，之所以引人关注，绝非出自“爱乐”冲动，至关重要的是，它与中国社会巨大转型产生的需求，相互匹配。歌种的触角，延伸至社会需求的各个方面，迎合了建立新政权、新文化的“愿景”。陕北民间音乐寄托了普罗大众挣脱被人奴役的命运、赢得国家独立、实现民族解放、获得中国品格的夙愿，把其推向前台的背景，就是中国人走向世界的步伐。陕北音乐，顺势应天，闪亮登场，既非因为审美层面的好听，也非因为学术层面的传薪，更非因为民俗层面的亮色，而是政治层面的需求。在诸多层面中最突出的层面，才是历史急需。

了解中国音乐的人知道，传统音乐的表述方式，大多婉转清雅、温和蕴藉，然而，黑云压顶，万马齐喑，国人渴望“天公重抖擞”，找到一种揭天而起、热血冲腾的曲调。之所以选择陕北民歌，除了政治话语外，还有技术原因。形态优势和技术因素，是在与其他相同体系的对比中获得的，因此，陕北民歌，迅速崛起，独占鳌头。陕北民歌，特别是佳县、米脂、绥德一代的“信天游”，不像一般民歌，四平八稳、温温吞吞，带有一种天生野性的冲撞力，并形成了较为统一的形态特征。一个乐节接着一个乐节，连续呈现上四度大跳，是婉转含蓄的中国民歌中很少见到的具有接续冲力的形态。以“双四度框架”为骨干曲调，典型大气的徵调式，低音落“徵”。骨干音“宫、商、徵”，搭起框架，相互支撑，往往在第一句就一口气冲向最高音“宫”，一展先声夺人气势。歌词多为上下句，每句七字，结构简洁，对仗工整。多用双声叠韵，古色古香，比兴夸张。上句多分成两个乐节，下句则多一气呵成。节奏悠长，犹如天籁。形态简约质朴，是易唱易传的前提。这些天然属性是保持歌种生命力的基因。爽朗直白，可以让独立自由的灵魂，得到无拘无束、淋漓尽致的表现，唱出自强不息、呼天抢地的心声。[①]

一组音符连续衔接，大跳递进，便有了撞击心灵的冲力，过耳难忘，刻骨铭心。以阳刚健朗为特征的陕北民歌，适时地跳入了音乐家的视野，像熬过了漫漫长夜突然看到一缕曙光照射乾坤，渴望在颓靡之风中找到立点的音乐家，无意间踩到了遍地珠玉的“宝藏”上。缺少阳刚气的传统音乐，难得聚集起如此强烈的势能，刚好与共产党人气吞山河的豪迈气派吻合。平平淡淡、低沉颓靡、令人憋气的曲调，难以承担唤醒“普罗大众”的任务，音乐家必须找到登高一呼、天下响应的曲调和强音。连续向上的音势，揭示了陕北民歌的成功秘诀。如果说

---

① 陕北民间音乐对外地作曲家产生的影响甚至大过家乡文化的触动，冼星海（广东）、马思聪（广东）、李焕之（籍贯福建，出生香港）都出生南国，却无一例外对北方音乐情有独钟。他们懂得，水碧山岚、风光秀丽的南方，找不到深沉悲苦的音调。马思聪《西北组曲》、小提琴独奏《思乡曲》，曲调完全采自内蒙古民歌，成为他流传最广、最有深度的作品。李焕之的代表作《春节序曲》直接采用陕北的“秧歌调”，冼星海的《黄河大合唱》也采用了陕北说书等对口唱形式。这类选择，道出了南方人从北方的苦井中打捞深魂并借以深掘的触面。抒怀与苦思，略带压抑与适度爆发，浸含悲凉与健康向上，储存了普罗大众高度认同的信息，这些是作曲家凭空想不出来的。冼星海、马思聪、李焕之，都是学西洋音乐出身并渴望在音响世界寻找打动国人调子的作曲家，在陕北，他们得到了想要的东西，那也是时代想要的东西。

过去的改变只是一种曲调代替另一种曲调，那么延安音乐家捕捉到的则是对传统音乐赖以存在的“平和”原则予以否定的新框架。实力弱小的陕北音乐，既无压倒的专业优势，也无全新的传播设备，却凭着自身势能，一举扳倒了貌似强大的城市文化。

历史给予陕北以从未有过的优渥礼遇。从此，那里的音乐不再属于地方，属于陕北，而属于中国，属于新世纪。所有与重大事件相关的伴唱，它都与有荣焉。虑及推翻旧文化、建立新文化之难，越能感到发现陕北音乐的“探点”之关键。历史学家总算记录下了第一批发现这座宝藏的群体，记录下了中国现当代音乐取之不尽、用之不竭的源泉，从而记录下了中国音乐的颓势如何以最不可思议的方式扭转了过来的过程。

## 二、文化合法性与选择合理性

回溯中国音乐百年迷局，音乐学家可以清晰地看到，建立中国气派的音乐，自始至终是音乐家追之逐之的目标。20 世纪，曙光初现，学堂乐歌，应运而生，外国曲调与中国歌词嫁接，当然可以取得新质文化的格调并获得知识分子的认同，成为激励千万青年的鸣钟。但唱起来太“洋气”的歌，毕竟表达不了劳苦大众的心声。二三十年代的“学院派”艺术歌曲，更是“小众”。国统区流行的“时代曲”，自然不在红色政权考虑之内。总之，必须与旧制度同质的音乐品种道别，“前朝之乐”等同“亡国之音”，新政权视为异类，一律不能成为新“国乐”。

红色音乐家面对的困境是：怎样建构与新政权配套的新文化？艺术风格和音乐之源到哪里去寻？这个源头是否是能为新政权的言说提供取之不尽、用之不竭的资源？在中国，它还必须具备充足的历史含量，足以应对崇古者的质疑。另起炉灶，另辟新野，哪里是源头活水？当务之急是，新中国的舞台需要呈现怎样的艺术形式和音乐品种？什么艺术品种能够代表这个政权代表的劳苦大众？什么音乐品种能够成为政权合法性和正统性的坚硬招牌？什么音乐能够为重构共识而推波助澜，与建立“国家认同”的符号体系一起建立“大众认同”的符号体系？文艺家必须找到能够延伸整个符号体系的基本底色。

新政权必须找到新基调！民歌当仁不让，承担起了唱出新基调的角色，从而为老百姓顺利接受社会主义和共产主义思想找到价值相等的渠道。老百姓熟悉的

曲调，自然是新政权与民众沟通的便利方式，于是，来自乡野的民歌，就成为时代赋予新观念的最佳载体。民歌的地域特色自然成为考虑和把关的因素，不是所有地区的民歌都有象征意义，只有建立过红色革命根据地并与红色政权紧密相连的地域，才有这份响当当的资格。于是，陕北民歌，跳到眼前。[①]

天助新政。音乐家幸运地找到了源头活水，找到了建业基调，它就在领袖们居住的窑洞旁。“踏破铁鞋无觅处，得来全不费工夫。”新政权别无选择地选择了陕北。陕北音乐是中国共产党人因驻地之便而有意无意捕捉到的源头活水：健朗活泼，风格阳刚，既立足民间，又立足本土；既立足传统，又脚踏实地；既饱含历史，又切近现实；既个性十足，又大气磅礴。这就是陕北音乐之所以不断被言说的终极原因！历史找到了能够代表群体发言的载体，新音乐找到了立于不败之地的坚实地基。中国人的政府，唱出中国气派的音乐，坚定不移。

历经过外族欺侮、战争贫困，无数仁人志士寻觅富强之路，只有中国共产党找对了方向。这是历史作出的结论。但在这个结论深入人心之前，中国共产党人的合法地位，却并不像现在这样具有不容置疑的正当性。初期，红色政权自然面临整个社会对其合法性认同的挑战。1949 年，中国革命取得了建立在人民民主基础上的法理上的合法性，转换之际，新政权将要采用什么形式与人民对话，以什么风格展示自己改造旧世界的雄心，共产党人必须在创造新中国、建立新秩序、创造新话语的巨大工程中构建一套新文化，建立与新政权相匹配的一套新话语。推翻旧文化，树立新文化，民间文化常常比气势不凡的政治小册子更具爆破力。一旦民间文化与政治话语构成神圣连接，“慷慨吐清音，婉转出天然”的民歌，就可以被视为提供政权合法性应具的广泛支持和民众庇护的有力武器。

新中国建立初期，中国人民志愿军入朝参战，并在高扬的爱国主义旗帜下发动了一系列持续震荡的“运动”，“镇反”、“三反”、“五反”、“思想改造”等与改造旧制度紧密相连的政治与社会运动，艺术家被要求寻找到能够激发爱国主义情绪以及获得普通人对新政权鼎力支持的宣传手段。社会动员，必须具备持续不断、立见功效的鼓动方式。面临需求，艺术一马当先，率先发声。宣传手段，分为两种：一种采用全新语汇，一种采用传统语言。对于希望全民参与革命运动的

---

① 江西民歌《十送红军》、湖南《浏阳河》之所以被列入红色名录，自然与“籍贯”有关。与红色政权连为一体的音乐成为新政权的音乐库，自在情理之中。

领袖来讲，当然选择老百姓熟悉的话语，大众听得懂且心领神会的方式。宣传部门不能拿新词句言说（那是知识分子的方式），而是掉过头来，向传统寻求支撑和动力。

于是，心接地气、连接传统的“新文化”产生了。陕北民歌不再民间、不再草根，但代表了民间、代表了草根。新中国的文化是决心与旧时主导的政治体系和社会制度决裂的新体系，表现形式上必须能够与意识形态上对立、并对文化规范与准则持有完全不同观念的旧制度、旧文化相抗衡，但采用的形式却出自她所推翻的旧时代的传统，越过“民国”，直抵根基。如此立足，自然超越了旧政府的文化基调，合法性稳如泰山。

民歌是形式，重要的是内容。新音乐工作者填上新词的民歌，建立起一系列新的核心价值理念：劳动伟大、男女平等、婚姻自由、幸福爱情、人的解放、妇女解放、土地还家。政府的“合法性”、“正当性”，建立在一系列看得见的伦理层面的现实诉求上。民歌中的价值内涵与传统“均贫富”的使命意识有血脉联系，逐渐转化为民族解放、翻身自由、民主权益等现代观念。张旭东说：

> 回到一些最基本的正面价值，即一系列近代以来确立下来的普遍观念，如自由的观念，人的尊严和平等，民主的观念，创造和对幸福的追求等等。这是中华人民共和国的伦理基础、文化基础、政治基础、道德基础，是它合法性的真正来源；但它的合法性本身，又同时是来自这些普遍价值的超越。[①]

托于陕北民歌、秧歌、大唢呐等草根文化上的“新文化”，不但要坚守民间文化的载体，而且要通过载体传达与共和国核心价值体系相符合的精神向度。正如学者们指出的“蔡翔重新发现了‘劳动’这一叙事范畴的意义”。

> “劳动”的马克思主义化的重要性在于，它附着于“无产阶级”这一概念，展开一种既是民族的，也是世界的政治—政权的想象和实践活动。同时，这一概念也有效地确立了“劳动者”的主体地位，这一地位不仅是政

① 吴舒洁：《走向政治的文学》，《读书》2012 年第 1 期，第 136 页。

> 治的、经济的，也是伦理的和感情的，并进而要求创造一个新的“生活世界”。作为一种震荡也是回应的方式，当代文学也同时依据这一概念组织自己的叙事活动。①

如果把新音乐工作者对民歌的改造作为一种对政治哲学的回应，同样也会发现“组织自己的叙事活动”的实践。“劳动号子”不但排列在每一本民歌集的开卷部分，而且成为阐释产生一切音乐形式上的源头。“艺术起源劳动”获得了不证自明的核心价值地位，成为马克思主义艺术学最具影响力的开篇定义和最具操控性的阐释指南，并以排名第一的先验预设召唤民众对劳动歌曲的敬意。民歌中的“兰花花、脚户哥、四妹子、三哥哥”，瞬间成为“无产阶级”的代言人，“纺织、耕地、赶脚、推磨”瞬间成为“劳动”行为的具体化，“抗婚、自绝、诉苦、参军”瞬间成为反抗的斗争行为。这些人物、事务不但以老百姓熟知的面貌呈现于受众，而且以老百姓不熟悉但渴望具有的新身份呈现于新世界。民歌叙事的主角，变为新文化的主人。“阶级划分”，倒转乾坤，把悲腔化为颂歌。新编陕北民歌（一段时间称为“革命历史民歌”），确立了一套全新的价值标准：

（1）踏踏实实的人生观，善恶分明，黑白分明，美丑分明，好坏分明，横平竖直，没有歧义。（2）“苦命人”的高尚地位，劳动人民、劳苦大众至上。无数个“兰花花、脚户哥”成为典型。（3）跟着共产党走的价值观。（4）艺术上简单质朴的审美风格。

从“农村包围城市”战略方针演绎出的农村文化占领城市的文艺政策，再演绎出新编民歌代替城市音乐的具体体现。于是，民歌声动，合云聚雾，铺天盖地，万里风驰。陕北引吭大呼，中国四方响应。陕北民歌不像某些曾经一度风行又销声匿迹的品种（虽然也被国家征用），而是在各个历史时期不断开创风气、引领潮流、冲锋在前的品种，无论延安时期、新中国成立初期、“文革”动乱、改革开放、寻根意识、“非遗”保护，每个关键时刻，她都能登高一呼，振聋发聩，历久弥新，恒立乐坛。原因就在于，音乐家从中演绎出了适应时代精神的核心价值。

---

① 吴舒洁：《走向政治的文学》，《读书》2012 年第 1 期，第 137 页。

## 三、陕北民歌在当代的历时性研究

一桩宫廷事件的发生往往留有明确纪年，结束则是一个漫长过程；一个民间故事的开始往往没有明确纪年，而结束则有一个明确时间。陕北民歌是个例外，不但有破土而出的标志，而且有周期消歇的坐标。因为她与国史连体，这类记录，难得一见。许多历史事件，往往在发展到高潮时才被人注意，而陕北音乐，一旦启动，就万众瞩目，也是难得一见。

明人王骥德说："世之腔调，每三十年一变，由元迄今，不知几变矣。"[①]"三十年河东，三十年河西"，是一般规律，这个地方歌种的变换频率，可是快多了。如果把陕北民歌的兴盛密度划为几个时段，至少可以看到四个显著标志。

第一阶段：1935—1945 年，延安"新秧歌运动"；

第二阶段：1949—1976 年，群众歌咏活动与革命歌曲；

第三阶段：1978—1995 年，"寻根意识"与歌坛"西北风"；

第四阶段：2007 年以来，"非物质文化遗产保护"和"原生态"民歌演唱。

如果说四个阶段属于历时性划分，共时性的主导观念，则是"国家、民间、政治、艺术、传统、商业"几支主题的轮番变奏。不同阶段都有响亮的口号、关键词和支配观念，在陕北民歌名目下，按照主流意识形态需要的方式，演绎为各种类型和亚类型，互有交叉，共同构成图解时代精神的方式。下面按其时序，逐一阐述。

## 四、第一个潮头——第一次关注民间的目光

无论在漫长的岁月中怎样被漠视，1935 年 10 月，当经历了万里长征的红军终于把草鞋踏上黄土高坡，红星耀起，世界的目光开始聚焦陕北，延安被历史推到了前台（虽然红军长征的落脚点始在毗连延安的甘肃庆阳，而红色政权最早建立于宝安）。从未引人关注的地方，瞬间填满精英，聚集了所有领域的一代俊才。政治家、军事家、艺术家、音乐家，如同"灵山说法"，齐聚宝塔山下。想想

---

① （明）王骥德：《曲律·论腔调第十》，载《中国古典戏曲论著集成》（三），北京：中国戏剧出版社，1959 年，第 117 页。

吧，延河边的土路上边走边哼着当地小曲的是冼星海、吕骥、李焕之、刘炽、安波、马可、向隅、张鲁、关鹤童、郑律成、周巍峙、李元庆。这批后来个个大名鼎鼎的音乐家，聚集在一片地角，该地民间音乐的挖掘、整理、翻新、阐扬，怎不令人刮目相看。抗战时期影响中国的重要作品，几乎都诞生于“陕甘宁边区革命根据地”。唱出中华民族不愿做亡国奴呼声的一系列强音的峰值，就是《黄河大合唱》（冼星海 1938 年到达延安）。人们总能听到满脸泪痕的歌唱家后面站着怒目圆睁的冼星海，为民一哭，为民一吼，即使隔着时代，依然让人激情满胸。《周子山》、《兄妹开荒》（王大化、李波、路由等据陕北秧歌改编，1943 年）、《夫妻识字》（1944 年）把一个古老的品种“秧歌剧”提升到完全不同的层面，续之而来的《白毛女》（张庚任创作组负责人，马可等作曲、张鲁写出了《北风吹》，1945 年）则成为中国“新歌剧”的开山之作。《东方红》、《天下黄河九十九道弯》、《赶牲灵》、《三十里铺》、《绣金匾》、《兰花花》（1944 年刘义采录）、《脚夫调》、《下四川》、《横山上下来些游击队》、《打南沟岔》、《刘志丹》、《高楼万丈平地起》（在绥德创编）等一批原生态和填上新词的陕北民歌第一次突破地域，风行天下，汇集而成的区域音乐概念，开始跳入文籍，成为中国民歌的代名词。后来据此谱出的《南泥湾》（贺敬之词、马可曲）、《翻身道情》（贺敬之词、刘炽曲）、《俺们的领袖毛泽东》（民间诗人孙万福填词）、《拥军秧歌》（《拥军花鼓》、安波填词）、《军民大产生》（初名《边区十唱》、张寒晖填词）、《二月里来》（塞克词、冼星海曲）、《山丹丹开花红艳艳》（关鹤岩、徐锁等填词，刘烽编曲）等一批创作歌曲，被郭兰英、王昆等表演艺术家演绎为经典，插上翅膀，响遍全国，持续半个世纪，久盛不衰。

所有经典，出自陕北；所有荣誉，归于陕北。横来扫去的历史大事记中一向无人问津的边鄙小城，一跃而为中国心脏，“天下第一城”。政治地位，首屈一指；文化地位，旗鼓相当。如果不是毛泽东、周恩来、朱德，不是红军和红色政权，僻静的杨家岭怎么也不会如此热闹，难得一见的一流艺术家、音乐家，怎么也不会齐刷刷聚集延河，宝塔山下怎么也摊不上“人杰地灵”的好名声。[①] 正如 19 岁的郑律成谱出的《延安颂》（莫耶作词）唱道的：“宝塔山下，延河岸边，

---

① 1938 年 5 月到 8 月的 3 个月，有 2288 名年轻学生徒步奔赴延安。李焕之从西安到延安走了三天。许多年轻人花几个月的时间徒步走到，如著名电影演员于蓝，可见当时延安的吸引力。

聚集着一群中华儿女的优秀成员。”充满理想主义的旋律，让人充分领略了青春岁月的温暖。“庄严雄伟的古城”瞬间汇聚天下精英，让不宽的杨家岭，容下了世界。

作为一块“文化飞地”，其地位就在于汇聚的精英无与伦比，代表的方向无比超前。之所以称为“文化飞地”，当然是因为延安本与主流社会不相涉，被红色政权托举出来，迅速提升为一方圣地。精英并非产自本地，空投天降。有点畸形，不可思议，但结果却是历史希望看到的。偏僻山城，摇身一变，不仅当时没有任何地方并驾齐驱，即使后来也没有任何地方如此高密度地汇集过诸类人才。延安犹如一颗镶嵌于黄土高坡上的璀璨珠宝，光焰碧空，获得了天赐的政治话语权和相应的文化话语权。历史形成的低迷，荡然无存，且比任何地方，出类拔萃，占尽风光。

## 五、民歌整理

从 1935 年 10 月中央红军抵达陕北到 1948 年离开，历经 13 年，“新秧歌运动”和民歌新唱以及相应的挖掘、整理、研究，迎来了第一个高潮。此时，20 世纪音乐界最重要的人物，殊途同归，未来的领袖级人物，如吕骥、贺绿汀、李焕之、周巍峙，顶级作曲家如冼星海、刘炽、马可、郑律成等，先后而至。他们一方面从事音乐创作，另一方面以浓厚的兴趣，收集、记录、研究民间音乐。以民歌为根基从事创作的时代，应该以他们的名字命名。延安集中了最杰出的音乐领导人，也基本上集中了最杰出的民歌收集者，他们具备了当时最前沿的政治意识和学术意识，能量超群，把陕北民歌的收集，推到了学术史的最前排。

1939 年 3 月，在吕骥倡导下，“延安鲁迅艺术学院”音乐系成立“民歌研究会”，1940 年 10 月改名为“中国民歌研究会”，1941 年 2 月又改名“中国民间音乐研究会”。主要成员有吕骥、安波、刘炽、李焕之、马可、张鲁、关鹤童等，他们无一不对民歌下过收集整理的功夫。1943 年，张鲁、马可、刘炽等第一次到米脂采访就像跳进金矿，4 个月一口气记录了四百多首民歌，而且就是后来大部分流传全国的那一批。就是那一次，马可记录了佳县的《东方红》。

**表1－1:《陕甘宁老根据地民歌选》采录人统计表（共572首）**

| 人　名 | 数量 | 人　名 | 数量 | 人　名 | 数量 | 人　名 | 数量 |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| 张　鲁 | 53 | 刘　炽 | 10 | 杜　利 | 3 | 朱荣晖 | 1 |
| 王依群 | 49 | 刘恒之 | 10 | 杜矢甲 | 3 | 薄　平 | 1 |
| 安　波 | 33 | 韩　明 | 9 | 李丽莲 | 3 | 时乐蒙 | 1 |
| 彭　瑛 | 31 | 李焕之 | 8 | 周云深 | 2 | 王万龄 | 1 |
| 聿　尹 | 26 | 周加洛 | 7 | 李清宇 | 2 | 明　明 | 1 |
| 马　可 | 22 | 黄　准 | 5 | 孟　波 | 2 | 张　烈 | 1 |
| 关鹤童 | 23 | 刘维忠 | 5 | 徐　徐 | 2 | 柯　夫 | 1 |
| 瞿　维 | 18 | 李　刚 | 5 | 白　韦 | 2 | 鹤　泉 | 1 |
| 林　里 | 17 | 吕　骥 | 4 | 何士德 | 1 | 朱仲一 | 1 |
| 唐荣枚 | 16 | 左　江 | 4 | 薛景武 | 1 | 刘　义 | 1 |
| 方　韧 | 12 | 乐　里 | 4 | 张一鸣 | 1 | 王一夫 | 1 |
| 苏　林 | 12 | 庄　映 | 3 | 达　尼 | 1 | 潭　锋 | 1 |
| 李鹰航 | 11 | 李吟谱 | 3 | 岳　镇 | 1 | 李　敏 | 1 |
| 李焕之<br>刘恒之 | 3 | 刘恒之<br>徐　徐 | 1 | 黄　准<br>刘　炽 | 1 | 联政宣<br>传队 | 3 |
| 李吟谱<br>刘恒之 | 1 | 刘　谟<br>关鹤童 | 1 | 战　斗<br>剧　社 | 5 | 佚　名 | 63 |
| 中国民间音乐研究会陇东分会 | | | 57 | | | | |

1940年下半年，延安鲁迅文学艺术学院音乐系（简称“鲁艺”）创办《歌曲月刊》（李焕之主编），后又编辑《民族音乐》双月刊。在条件十分困难的情况下，采录编印多种资料，如《陕甘宁边区民歌》（第一集、第二集）（马可、刘恒之等编，1944年1月），《眉鄂道情集》（焕之、刘炽等编，1945年9月），《秧歌集》（焕之等编，1943年5月），《秧歌锣鼓点》（焕之等编，1945年6月），《秧歌曲选》（焕之、刘炽、马可、张鲁等编，1944年10月）。

1945年，位于延安清凉山下的“新华书店”，正式出版了《陕北民歌选》，收录民歌75首。这是第一本采用“陕北民歌”这个越叫越响亮名称的民歌集，历史意义当然不仅是把收集的民歌汇编为集本，还在于提出了一个响彻全国的新概念“陕北民歌”。中国人的话语离不开政区概念，随口说出的词汇大多体现出地方意识，如“粤菜”、“歙砚”等。“陕北民歌”的命名亦如此例，虽非学术意义的严格定义，但一旦传开，就成为一个与革命圣地密切关联、神圣不可更改的




图 1-6 《陕甘宁老根据地民歌选》书影

"新概念"。

最重要的是，"鲁艺"编辑的民歌，是由专业音乐家采用新的记谱方式记录而成的集本，使民歌成为科学意义上的有谱有词的完整概念。原来像《诗经》、《乐府诗集》那样只能读不能唱的集本，彻底变为现代意义上的音乐文本，第一次从载体上进入"现代性"。原来的采录者是文人，现在的采录者是音乐家。此前不是没人记录百姓口中流传的歌，但未有现代意义上的记谱，非但不能称其为"歌"，也谈不上作为完整概念的可信文本，更遑论现代意义上的学术价值。新音乐家不但具备了俯身民间的新观念，而且装备了新手段，干出的活儿，与古代"歌集"不可同日而语。民歌的概念，从此有了现代意义！

从 1945 年"鲁艺艺术学院"的何其芳等人记录整理的民歌歌词编选《陕北民歌选》，到 1953 年出版的《陕甘宁老根据地民歌选》（1956 年版，由中央音乐学院民族音乐研究所关立人负责整理再版），都注意注明由谁、在哪里、什么时间采集的信息。现代田野考察的规范，对民歌整理产生了深远影响。50 年代"陕北民歌调查小组"，60 年代《中国民歌集成 · 陕西卷》的编撰，70 年代中国音乐研究所与陕西音乐家对"陕北革命历史民歌"的采集，70 年代末《中国民间歌曲集成 · 陕西卷》的全面铺开，一次次把整理推向高点。印刷一次比一次精良，品相一次比一次美观。传媒时代带来了新型出版物，大型音像合集《中国陕北民歌》由中国唱片社出版，包括 7 张 CD、1 张 DVD，由 70 余位不同时期的民歌演唱家演唱的 138 首陕北民歌，成为 50 多年来数以百计的音乐家为此付出辛劳的"集大成"展示。

表 1－2：陕北民歌集统计表

| 名称 | 编者 | 出版社 | 出版时间 | 选入数量 |
|---|---|---|---|---|
| 陕北民歌选 | 中国民间文艺研究会编、何其芳、张松如选 | 海燕出版社 | 1951 年 | 75 首 |
| 陕甘宁老根据地民歌选 | 中国民间文艺研究会编<br>中央音乐学院民族音乐研究所整理 | 音乐出版社 | 1953 年<br>1956 年 | 572 首 |
| 中国民歌（1）（共 4 册） | 文化部文学艺术研究院音乐研究所 | 上海文艺出版社 | 1980 年 | 入选陕西民歌 81 首 |
| 中国民间歌曲集成·陕西卷 | 《中国民间歌曲集成·陕西卷》编委会 | 中国 ISBN 中心出版 | 1994 年 | 总数 1308 首<br>陕北 594 首 |
| 露水地里穿红鞋——信天游曲集 | 杨璀编撰 | 人民音乐出版社 | 1995 年 | 415 首 |
| 中国陕北民歌 | 贺艺、刘均平等编 | 中国唱片社出版 | 2003 年 | 138 首 |
| 陕北民歌大全 | 榆林市文化文物局编<br>霍向贵主编 | 陕西人民出版社 | 2006 年 | 1427 首 |

据当地学者霍向贵估计，记录下来的陕北民歌总数约有 5600 首。历朝历代从来没人发现、没人挖掘的金矿，灿然涌现于中国音乐记录的地平线上。响亮声波，传遍寰宇。这是一个值得大书特书的文化资源的发现，对于中国当代音乐史的意义，可以与 20 世纪改写学术史的甲骨文、敦煌藏经洞、钟鼎铭文、帛书竹简的发现相提并论。从某种程度上讲，没有陕北民歌的巨量矿藏，现代音乐的基本面貌就难以想象。它不但成就了新中国的音乐文化，而且成就了新中国的文学叙事。一部向来无人关注的民歌“正史”，斜刺里冲进中国音乐史，这是陕北文化史上破天荒的事，也是中国音乐史上破天荒的事。不见经传的民歌，整整齐齐、堂堂正正，有词有谱、有时有地，有歌唱者、有记录者、有创编者，携着铺天盖地的气概，从民间疾步驶进“书写史”，成为再也抹杀不掉的“动静”。最重要的是，刚刚冒出地平线的巨响，被赋予一系列新理念，使之成为一系列崭新的社会话题和学术话题。赋予陕北民歌活力的不但是随着传播而声名鹊起的演唱家，还有以阐释新理念为己任的作曲家和音乐学家。每个历史事件虽然都是延续数年的过程，但其中的几个拐点，突现绚烂光彩。上列排印出来的民歌集，就是民歌挖掘史上的一个个精彩拐点。

**表1－3：被著录的陕北民歌演唱者**

| 歌 名 | 演唱者地区、身份、姓名 | 记录者 | 记录时间 |
| --- | --- | --- | --- |
| 东方红 | 榆林市佳县张家庄农民李有源 | 马 可 | 1943年，第290页 |
| 咱们的领袖毛泽东 | 甘肃省环县曲子镇刘旗村孙万福（1883—1944年7月13日）填词，原曲是安塞民歌《光棍哭妻》 |  | 第290页 |
| 船夫调《天下黄河九十九道弯》 | 榆林市佳县荷叶坪船夫李思敏（又记为：李思命） | 安 波 | 1942年4月，第11页 |
| 父子揽工 | 盐池揽工王猷 | 彭 瑛 | 1944年，第17页 |
| 成庆哭妻 | 榆林市米脂县何家岔富家党成庆 | 关鹤童 | 1942年4月，第57页 |
| 赶牲灵 | 榆林市吴堡县脚夫张天恩 |  |  |
| 三十里铺 | 榆林市绥德县木匠常永昌 |  | 1938年 |
| 绣金匾 | 陕西省商河县汪庭有（1916—），将陇东民歌《绣荷包》编为《十绣金匾》，后变为《绣金匾》。 | 安波改词 | 1942年 |

（有页码的取自《陕甘宁老根据地民歌选》）

民歌的经典定义之一是“集体创作”，千千万万的歌者和传播者，无从寻觅，无法指名道姓。现在情况变了！名不见经传的歌者、创编者、传播者，不但记录在案，而且名扬天下。从此，民歌不再是“没娘养的孩子”，“来无踪去无影”。演唱者成了与大名鼎鼎的作曲家一样受到尊重而且名垂青史的人物，甚至连他们的故事也被记录下来。

陕北绥德县满堂川公社三十里铺大队一个叫邱双喜（又名郝增喜）的人，是《三十里铺》中的三哥哥，而抒情女主人四妹子的真实名字叫王凤英……耿生廉写道：《三十里铺》是1938年唱出来的。绥德当年是国共合作的地方，八路军也按保甲制征兵。邱双喜参军后当勤务兵，就在三十里铺附近八路军被服厂工作。凤英是当地不光比较开放的妇女，还敢于反潮流。她第一个模仿八路军剪掉大辫子留短发。家中给她找了一个婆家，她不愿意，和邱双喜要好，邱参军她是同意支持的。村里的青年农民常永昌很同情他

们，出于同情也有点开玩笑，就写了几段词。[①]

延安音乐家的成功之处，就在于充分利用民歌与老百姓紧密相连的天然属性，使民间话语演变为新政话语。通过新填歌词和改编推广，民歌在基层迅速普及，传统形式与新观念结合，碰撞出了新质文化，产生了越来越明确的系统。经过了“新秧歌运动”和民歌填词的“两级跳”，专业化水平获得提升，民族化品质取得优化，革命化属性得到加强，群众化品质迅速提高，一句话：一路高歌，进入现代。

出版歌集，功不可没，但为了符合政治要求，不得不损失部分信息。印刷出来的乐谱，自然意味着通过了政治鉴定并宣判无罪，更多“歌词中显然包含有不良因素的”，[②] 因不合时宜，继续以有罪身份，遭到封存。许多生动的老歌词，未得“恩准”传世。民歌集无疑是新社会与旧秩序之间达成的古怪和解，如同孔子删改《诗经》，体现了执刀人的态度。但印刷出来、刊行天下的曲谱，至少在音乐的意义上没有让传统断裂，让“封建文化”的“原罪”得到缓解。虽然编辑者并非有意切断历史记忆和文化血脉，却不得不做出符合“进化论”原则的取舍。

老歌填新词，一方面让老的不能再老的传统气象一新，改头换面；另一方面也不啻于在民歌肌肤上开了一道口子，使原生光芒，渐趋暗淡。如果把胡适说的“历史是个任人打扮的小姑娘”这个有点轻佻的说法的主语换为“民歌”，无疑会发现相同模式。官方打扮“小姑娘”的目的，是为了符合政治标准，一旦打扮起来，真面目不复存在，重要的是，她将按照打扮起来的标准，规范受众记忆。在革命的名义下，在文人的参与下，“声势出口心，婉转出天然”的民歌，开始谨小慎微，字斟句酌，消解了无拘无束，化解了大胆热力。于是，喝着“奶粉”长大的下一代，失去了对“母奶”的亲近——对土地和人性的亲近。新填歌词，许多成为革命、现代、坚硬冷酷的记忆。干干巴巴、规规矩矩、甚至莫名其妙的歌词，成为工具，变成一堆可笑的概念堆积场。“现代性”征用的民歌，

---

① 刘红庆：《歌行天下——耿生廉民间音乐研究与传播》，济南：齐鲁书社，2011 年，第 87 页。

② 中国民间文艺研究会编、中央音乐学院民族音乐研究所整理：《陕甘宁老根据地民歌选》，北京：音乐出版社，1956 年，第 2 页。

一方面创造了化腐朽为神奇的神品，另一方面也创造了化神奇为腐朽的赝品。

书写历史的人，面对“不忍成为历史”的记忆，即使有心追认“非物质文化遗产”，也无回天之力，在某些年代，原配歌词死于改造旧文化的狂热中（后人并不苛求前人。新的出版物再现了部分老歌词，刊登“酸曲”，从另一层面上说明了人性回归）。但反过来说，如果想到民歌不改造就不能普及，注定要在寂静和冷漠中消亡，至少从保存旋律的意义上，还是结集出版、广泛传播得好。

要获得民间艺术的话语支撑，除了收集还要研究。延安时期研究民间音乐的代表性学术论文有冼星海的《论中国音乐的民族形式》、《民歌与中国新兴音乐》、《论民歌的研究》。吕骥研究民间音乐的第一篇论文《中国民歌研究提纲》，1941 年为延安鲁艺民间音乐研究会而写，1948 年发表于《民间音乐论文集》。开山鼻祖，初露峥嵘，这篇奠定了 20 世纪音乐分类基本框架的论文，产生了深远影响。基于此，吕骥于 1949 年后才有了足够底气，挑战旧时划定的秩序，并赢得了终生的领袖尊荣。

引起千万人关注的毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》成为相当长一段历史时期指导文艺方向的文献，据此，音乐家们陆陆续续走向民间，探宝取经。延安的民间文化整理可以视为理解中国音乐学半壁江山的一面镜子，折射出数十年来民间音乐收集整理的路线图并成为积累经验的参照系。短暂的陕北音乐史与百年中国社会史，有着大致相同的演绎线路。

### 六、第二个潮头——中心话语权的获得与失落

1949 年后，陕北民歌被推上兴盛的第二个潮头。派上用场的原因是 1949 年中国艺术代表团赴匈牙利布达佩斯参加第二届“世界青年与学生和平友谊联欢节”。毋庸置疑，出国参赛要有民族特点，延安音乐家俯拾即是的就是乡土艺术。于是，陕北民歌和秧歌，就成为第一场国际大戏的首选。要想获得国际荣誉，宣传新中国，颂扬民族精神，必须把传统民间艺术派上用场。这事关民歌，也事关国家。不出所料，代表团如愿以偿地拿回了第一批国际比赛的奖牌，骄人成就理所当然地归功于独一无二的品种。商清秀、李春山等演奏的吹打乐《大得胜》获金奖，李波演唱的陕北民歌《翻身道情》获民歌比赛银奖，郭兰英演唱的

《妇女自由歌》获铜质奖章。[①] 第一批走出国门的艺术家，延续了民间艺术的本色，让世界激动。

代表团如此出牌，并非没有深思熟虑，也非没有学术考量，但目的简单，就是拿奖。直感告诉领队人，这样做没错。今天看来，当年以“社会主义阵营”为主体的“世界青年与学生和平友谊联欢节”，发生了许多看起来不可思议却对未来产生了深远影响的事。1953 年在罗马尼亚首都布加勒斯特，1957 年在莫斯科举行的“第四届、第六届世界青年与学生和平友谊联欢节”上，“中国民歌合唱团”再次拿回了金奖。

无须把“陕北民歌”在 40 年代末、50 年代初国际舞台陡然走红的背景作交代，了解那个时代的人，自然把“社会主义阵营”相互支持、相互鼓励的事，看作评价各国艺术的新标杆。新中国的艺术一定要赢得世界承认，首先获得的当然是来自社会主义阵营中“同志”的掌声。即使不是“世界青年联欢节”，也会是其他名目的国际比赛，偶然的赛事，不过是提前促使了把民间歌谣变为国家言说的时间。周巍峙回忆道：

> 首先，搞这次民族民间活动，我们的方针还是以民族为基础，对于民间文化挖掘、整理的需要。其次是“世界青年联欢节”，世界舞台的需要。在 1949 年 7 月份的第二届世界青年联欢节上，我们临时带去了延安时期的“秧歌舞、红绸舞和腰鼓舞”。没想到这些秧歌舞和民歌最受欢迎。在这些节目当中，美国代表团看后也都反映，中国民族艺术有种英雄气概和民族精神。这对于我们搞民族民间艺术的人是个鼓舞，也是走向世界的一个方向。1951 年的第三届在柏林，团中央与文化部组织了一个共同合作单位。一致意见是拿中国民间艺术出去参演（包括红绸舞、白毛女等）。原来的任务是去两个国家、一个联欢节，后来逐步增加到 9 个国家，没想到在外国一下演了 1 年零 1 个月，当时我是团长。[②]

---

① 李岩松：《世界青年和平友谊联欢节与新中国音乐事业的建设及发展》，《艺术评论》2012 年第 3 期，第 130 页。

② 彭闪闪：《第一届全国民间音乐舞蹈会演的调查与研究》，中国艺术研究院研究生院硕士论文，2007 年，第 62 页。

如何建构既符合世界文化精神又体现民族特色的文化，成为20世纪新中国成立时最为重要的决断。参加国际赛事，是文化上取得世界认同、化解孤立的方法之一。参演代表团对当代音乐的贡献，就是第一次站到世界舞台上和第一次得奖，这在当时极大地鼓励了艺术家并逐渐改变了中国人自认不如人的心理。如同周立波的《暴风骤雨》、丁玲的《太阳照耀在桑干河上》和集体创作的《白毛女》于1957年获“斯大林文学奖”一样，那块不大的奖章，意味着中国人可以在世界文坛上出口气了，站起来的中国艺术家从此再也不允许趴下。民歌第一次起到了如同1949年后一系列国家行为起到的撑起中国人精神的作用。[①]

于是，从刚刚发现的草根文化中，闪现出不多的代表品种。政府不但要保留艺术形式，而且要把表演艺术家编为固定院团。1952年12月，在“中国青年文工团”基础上从全国调集艺术人才，组建了“中央歌舞团”，下属的合唱队名为“陕北民歌合唱团”。为了保持品种的纯粹性，人员全部来自陕北。“原因有三：一是陕北民歌有独特的风格；二是陕北民歌在全国有广泛的影响，并且陕北是陕甘宁革命根据地之一，产生了许多歌颂党和革命的民歌；三是许多老同志曾在陕北学习、研究陕北文艺有基础。为了继承、发展陕北民歌并用多声部合唱形式来发展民歌合唱艺术，陕北民歌合唱队，就这样于1952年底诞生了。”[②] 王方亮和张树楠，受命赴陕北招生，从几千名报名者中选拔了34名演员，百里挑一，组建了清一色陕北人组成的“陕北民歌合唱队”。

如何让城市百姓不熟悉的陕北歌种落地生根？建立专业团体并反复上演就成为保障。醒目地位，由此确立，陕北民歌开始成为城市音乐的第一色系。

1953年春，合唱队员到绥德县清水沟租了10孔窑洞，跟当地歌手学唱民歌，集体培训，精心打制。先有挂牌盛事，后有培训之举，新品种登场了。乡土情怀帮助他们把技巧、灵感、激情和纪律融合一起。1954年11月，中国音乐家协会主办“中国古典、民间音乐巡回演出团”，赴全国十大城市巡演104场。古琴家

---

① “毛泽东对于中国人独特的受害者心理（这种心理产生于对于民族辉煌历史的集体记忆与民族在近代的屈辱经历之间的强烈反差）的解读——毛泽东和中共领导层希望用中国在朝鲜战场获得‘辉煌胜利’的事实来证明，中国人民是真正‘从此站起来了’”。陈兼：《从“二战史”研究到“冷战史研究”》，载王希、姚平主编《在美国发现历史》，北京：北京大学出版社，2010年，第200页。

② 王方亮：《陕北民歌合唱团成立的缘起及其历程》，载《陕北民歌研究论集》，西安：陕西人民出版社，2004年，第1页。

查阜西、管平湖，二胡演奏家蒋风之，琵琶演奏家李庭松，指挥秦鹏章，都是那次史无前例活动的主角。“陕北民歌合唱团”开赴前线，在容纳数万观众的“上海文化广场”，以高亢浑厚和悠扬质朴的陕北民歌，打动了观众。陕北人组成的合唱团，横扫中国，各大城市，各种场合，频频亮相。巡演后，江苏、浙江、辽宁等省相继成立大大小小的民歌合唱团，并如雨后春笋，遍布全国。1956 年“第一届全国音乐周”，“陕北民歌合唱团”在中南海怀仁堂为毛主席、周恩来等领导人举行专场演出。“当演唱完《三十里铺》、《红军哥哥回来了》之后，合唱队员清楚地看到毛主席、周总理在台下带头鼓掌。”[①]

1953 年到 1958 年那段最受欢迎的时光中，合唱团掌握的陕北民歌达 400 多首，影响最著者有：《三十里铺》（王方亮编曲、马子清领唱）、《茉莉花》（谷建芬编曲）、《对面沟里流河水》（王方亮编曲）、《兰花花》（王方亮编曲）、《红军哥哥回来了》（王方亮编曲）、《绣荷包》（王方亮编曲）、《走西口》（张树楠编曲）、《赶骡子调》（王方亮编曲）、《冻冰歌》（李群编曲）、《五更鸟》（马可编曲）、《妇女打硪歌》（李尼编曲）、《土地还家》（山西民歌、袁家骏编曲）、《走西口》、《横山上下来些游击队》等。1957 年，上海文化出版社出版了王方亮编曲的《陕北民歌合唱选集》。上海唱片厂灌制了《三十里铺》、《对花》、《对面沟里流河水》、《冰冻歌》等，中央人民广播电台也录制了部分曲目向全国播放。鞠秀芳演唱的《五哥放羊》（丁喜才编创），郭兰英、王昆、白秉权演唱的《兰花花》、《秋收》、《卖菜》、《赶牲灵》、《跑旱船》成为时代标志。演唱团为陕北而歌，为中国而歌，不断推出埋没了千百年的歌，既让人记住了亲切曲调，也记住了歌词内容。

“兴也勃焉，亡也乎焉。”1958 年 7 月，“陕北民歌合唱队”精简下放到陕西省延安歌舞剧团，1962 年 4 月撤销。唯一以“陕北民歌合唱团”为名的国家级艺术团体，未能成为永久机制，在搭载了一段顺风车后，缓慢从中央退到地方，最后，随着陕北民歌的退场，在家乡黯然结束了历史使命。

无疑，决定解散的人就是组织建团的人，冰冷的决定，让许多团员一生抱憾。他们怀念从强手如林的国际赛事上夺奖的时代，怀念一张嘴就有成千上万听

① 王方亮：《陕北民歌合唱团成立的缘起及其历程》，载《陕北民歌研究论集》，西安：陕西人民出版社，2004 年，第 4 页。

众唱和的时代，怀念居住京城的时代。那些岁月成为他们一生难以泯灭的记忆，也成为音乐史难以泯灭的记忆。然而不得不说，在不适合唱唱跳跳的 1962 年解散的“陕北民歌合唱团”，就是陕北民歌退场的前奏。一个团队寿终正寝，当然意味着团队代表的精神开始褪色。

民歌表演多采用小乐队伴奏，从自娱自乐、不被管弦，到配上伴奏、搬上舞台，理所当然被认为是锦上添花。表演形式之所以被认为具有转折意义，是因为新形式代替了旧传统。合唱是一种大多数人不能掌握的表演形式，既让老百姓熟悉也感到陌生，合唱队使乡土艺术舞台化，使外国形式中国化。不能说为民间艺术梳妆打扮不好，但民间艺术样态，的确开始按照城市艺术家的口味改变了。从这个意义上讲，配上伴奏时，民歌就开始“变味了”。声部从来没有如此丰满，音响从来没有如此辉煌，表演从来没有如此壮观，服装从来没有如此漂亮，面貌从来没有如此浓妆艳抹，音色从来没有如此纯净。这些都是自然传播时代难以想象的。沉浸于越来越丰满音响的民歌，形式内容，开始脱节。语境变化，语义移动，衍生新义，附加功能。皆因国家舞台，定于一尊，并在业余生活中得到接受和认可。

“文革”前 17 年，是展示民间艺术的黄金时代，国家舞台集中推出了数次大规模轰轰烈烈的文艺汇演：1952 年“全国戏曲观摩演出大会”、1953 年“全国民族民间音乐舞蹈汇演”、1956 年“全国音乐周”、1957 年“全国第二次民族民间音乐舞蹈汇演”、1964 年“第一届少数民族音乐舞蹈会演”等，所有盛事，民歌都得到广泛介绍。作为不断推介的品种，陕北民歌不断扩大影响，电台广播、唱片出版、歌集印刷、舞台演唱、大众参与，让旋律耳熟能详。没有政府强力助推，任何品种都不可能普及，耳熟能详当然是反复灌输的结果。虽然填上新词的民歌不免夹杂时代烙印，但音乐家毕竟是幸福的，不管各式各样的汇演启动会上政治思潮暗流汹涌，政治话语铺天盖地，至少在音乐上，人们享受了不说谎的旋律。

### 七、佳县与《东方红》

1964 年 10 月，由 3700 多名演员参演、集中当时全国最优秀人才参与、倾举国之力打造的大型舞蹈史诗《东方红》，把陕北的主题歌抬到了空前绝后的高

度。宏大叙事的舞蹈史诗，以浩大的场面、丰富的表现力和强烈的爱国情怀，展示了中国共产党从1921年成立到1949年成立新中国的历史。

《东方红》、《南泥湾》、《绣金匾》等以陕北为内容的歌曲，风靡大江南北、长城内外。创作队伍与演员阵容之强大，国家行政力与财力投入力度之空前，都为烘托陕北民歌的新形象，锦上添花。半个世纪过去了，亲历者仍然难以忘怀，津津乐道当年参演或观演的感受。“那种激情和辉煌，仿佛直到今天，都没有散场。”①

生活于20世纪中期的人，大概没有不会唱《东方红》的，它是如此普及以至到了没有人不会唱的地步，乃至到了如果审视一个面孔吃不准是不是中国人，只需问问会不会唱《东方红》的地步。如果要选择一首歌代表一个时代，代表一段深入骨髓的记忆，《东方红》大概会毫无疑义地排到第一位。一首民歌被国家征用的典型莫过于此，使之成为解构特殊历史景观的坐标。没有哪一首歌具有这样势不可挡的力量和毋庸置疑的地位。毫无意义，这个地位不是音乐造成的。这是音乐与政治连体的典型。如同《马赛曲》之于“巴黎公社”起义，如同《国际歌》之于俄国“十月革命”，它是“一代天骄”的代表符号，是伟大领袖出现时必然轰然而起的背景音乐。国庆大典，“五一”劳动节，接见“红卫兵小将”，上午10点，毛主席在天安门城楼上按时出现，分秒不差，神采奕奕，健步挥手，如同电影画面剪切的那样。军乐队准时奏响《东方红》，旭日与旋律齐飞，身影与欢呼同现，形成一整套画面。“文革”时，《东方红》取得了“代国

---

① “时任国务院总理的周恩来亲自指挥、组织《东方红》的创作和排练，先后26次亲临现场，并指定《东方红》领导小组组长由时任文化部艺术局局长的周巍峙担任，副组长由中国人民解放军总政文化部副部长陈亚丁担任。领导小组在全国各地调兵遣将，‘周恩来总理亲自过问，要人给人，要物给物，一路绿灯’。为了创作剧本与歌词，当时把所有有名的诗人都请来了：有魏巍、徐怀中、阮章竞、贺敬之、乔羽，要求写出最高的水平。安波、马可、吕骥、时乐濛、严克等十几位作曲家，以及一些戏剧学院、中央歌剧院的最优秀的舞美设计也全部请来了。大家集体投入了战斗……《东方红》在北京连演14场，场场爆满。”陈立萍：《音乐舞蹈史诗〈东方红〉台前幕后的故事》，《解放军报》2009年9月2日。

陈丹青写道：“舞台后的文化来源、政治背景仍属单元的、国家的、官办的；另一半，则反证了《东方红》何以盛况难再、无以为继的原委……因为‘五四’以来中国新音乐新戏剧可供借取周转的创作资源实在有限，既经《东方红》搜罗殆尽，倾力而出，手段自不免用完。十年浩劫后，虽造次再三，脱不了旧套，拿不出新招，又明明失去了那一代‘革命文艺工作者’的激情与狂热。平心而论，《东方红》、‘联欢会’，都算是国内歌舞人才的一时之选，歌舞水准的一时之盛，好看好听，可看可听。”陈丹青：《外国音乐在外国》，桂林：广西师范大学出版社，2010年，第157页。

歌”的资格，被大大小小、从早到晚的政治仪式过度、超量、无节制地滥用，成了世界上传播最广、容纳改编方式最多的体裁，所有作品中都能听到这支不管相干不相干的旋律高视阔步、一往无前的片段。钢琴协奏曲《黄河》中，它被编排在最高潮的地方，为定版的冼星海音乐打进一个楔子，而且天衣无缝，衔接有序，神不知鬼不觉。钢琴在最宽广音域的两极和中音区，交替用密集的柱式和弦呈现，气势磅礴，声势排空，让民歌展示了难以置信的亮彩。钢琴这件无关乎民间文化的西方器物，想不到却在中国的重大政治事件中扮演了第一冲锋手的角色。作曲家的智慧在对四句旋律的拼接、改变、装饰方面，达到了无以复加的高超程度，拼接术令古往今来的改编者黯然失色，机械应和着日丹偌夫关于“作品必须引用民歌主题表现劳动人民感情”的断语。

《东方红》的四个乐句，一时间成了所有像样不像样的作品必引的主题，贴标签的方式频繁出现，让人彻底倒了胃口。每天早晨，中国人都会伴随着旭日东升听到“神曲”。一首歌每天至少听三遍而且持续十年，这样的记录，史无前例。一段时间，包括陕北人在内的所有人，没有再愿意听下去的了。在不计其数、反反复复播放中，开始走到自己反面的陕北民歌，构成了惊心动魄的历史事件的背景、寓意和意味，让人心惊胆战（对某些人来说可能是灾难符号）。

没有哪首民歌的功能像《东方红》一样被开发到这种程度，成为印证“劳动人民是创造一切的主人”的铁证，成为举国疯狂的精神载体。在那个到底是弄得民歌死去活来还是弄得人死去活来的时代，不知道这些改编是提高了民歌的声誉还是降低了民歌的信誉？当时的人谁也说不清自己对于这首歌的执迷达到了什么程度，现在的人才能看清一点。[①]

值得一提的是，1971 年冬季，即“文革”中期，由“陕西文艺工作者”创编的《咱们的领袖毛泽东》、《翻身道情》、《山丹丹开花红艳艳》、《军民大生产》、《工农齐武装》5 首“陕北革命历史民歌”，在中央人民广播电台播放，被

---

① 1973 年，为了在河南信阳出土的先秦编钟上演奏《东方红》，中国音乐研究所的学者们在一钟一音的观念下，试着在钟体侧面寻找第七级音，不期然找到了相距三度的音，解决了演奏《东方红》的实际问题。这个意外成为启发中国音乐考古学发现“一钟双音”规律的动力之一，也算这首民歌对当代音乐学的贡献。2011 年底，到上海开会，夜游外滩，目睹黄浦江两岸鳞次栉比的现代建筑，钟声上响起的《东方红》音调，让人恍若隔世。

最高决策者用来填充贫乏的文艺舞台。[①]

王建中根据陕北民歌改编的同名钢琴曲也得到传播。钢琴改编曲《山丹丹开花红艳艳》、《翻身道情》、《军民大生产》、《绣金匾》等，把民间的朴素变为知识分子的讲述。让知识分子喜欢的成分：和声、复调获得了另一层面的阐释。这种"洋气"，似乎是与道出民间真趣的革命者的意志背道而驰的，然而，却获得了骨子里"洋"透顶的江青的认可，从而获得了钢琴洒脱表达的机会。钢琴上的"陕北"不是土巴拉几的"陕北"，是与肖邦、李斯特同等精致的"陕北"，提升了品味、符合知识分子理想的"陕北"。王建中将钢琴拓展到一片新领地，在钢琴和陕北民歌之间画上了等号，从而普及了钢琴版的"陕北概念"。在钢琴上把民间的黄钟、大吕弹出来，确实再难找到第二例。

## 八、第三个潮头——连接古调与时调的"西北风"

1976年，是红歌歇脚的界碑。直至90年代初，作曲家都有意无意绕开风行一时的陕北风格，像急于摆脱病灶的人，再也不愿谛听病魔缠身时的"病中吟"。火红的阳光使后人对红彤彤的世界冒出来的红色调子产生抗体，太耳熟、太滥情，避之唯恐不及。民歌与灾难之间有关无关的连接，导致了陕北音乐的冰封。红色仪式致敬次数太多的背景，连一向爱唱民歌的人也觉得腻歪了。陕北民歌太累了，不该这么累的，都怪让它承载了太多东西的人。

但历史趋势很快就向人们预料的相反方向趋进。一时找不到资源和新话语的人，免不了启用老品种，80年代初刚被启用的西方古典音乐以及传统资源（京剧老剧目、老歌曲）、50年代以来的革命资源（歌剧《洪湖赤卫队》、《江姐》、《刘三姐》等）都不能满足时代需求了，与文化界"寻根"意识同步（甚至还要早），音乐界开始了新一轮反哺。新生代重新邂逅父辈用过、曾被认为简单甚至浅薄的民间。文学作品《绿化树》、《男人的一半是女人》，舞剧《丝路花雨》、

---

① "据当地文艺工作者介绍，陕北学习调查组在上报5首之后，还曾拟报《绣金匾》、《秋收》、《延安儿女想念毛主席》、《宝塔山连着天安门》、《信天游唱给毛主席听》。但是当时正在文化大革命中，有人批评'陕西为什么对五首民歌的宣传气势这么大？他们把样板戏置于何地？'于是，其他民歌就没有火起来。"刘红庆：《歌行天下——耿生廉民间音乐研究与传播》，济南：齐鲁书社，2011年，第87页。

《敦煌彩塑》[①]，电影《黄土地》、《牧马人》，一头扎向西部，成为引领新时期艺术大势的标志性作品。重新发现西北的意义非同寻常，新一代人明白了，梦回故园，还是那片离不开的黄土地——建立一切言说方式的基础和源泉。

1984 年获“百花奖”“最佳影片奖”和“最佳导演奖”的《人生》（根据陕北作家路遥小说改编，吴天明导演），再次启用沉寂数年的陕北民歌，基本曲调是《天下黄河几十几道弯》，而男女主人翁道别时的音乐，就是女声《走西口》。粗重的喉音，低缓吟出，苦涩淳朴。村路绵绵，黄水蜿蜒，不绝如缕的歌腔，引向天水交接的远方。凄楚、苍凉、涩重，民歌本色，寓意生活本色。乐队涌出，曲意升华。当代人突然在古老歌风中再次品到了人性真实。在表达纯真质朴的情调上，有什么形式可以替代民歌？附上当代之魂的旧形式，弥漫老腔。饱经风霜的老汉，给在现实生活中屡遭挫折的年轻人诉说昔日的道德规范，矫正偏误。背井离乡的恩怨离愁与道德冲突瞬间接轨，映衬出冰冷现实中渴望的温暖。古腔老调，今韵新愁，交融一体，瞬间焕发出矫正纷扰喧嚣的新立场。

1989 年，滕文骥导演、常宏宇作曲的电影《黄河谣》（葛优饰土匪头子，巍子饰“当归”），于 1990 年获加拿大蒙特利尔电影节奖，并于 1991 年获国内大奖。电影中大段大段飘荡着民间歌手刘志文演唱的“脚夫调”。2005 年，滕文骥导演的《日出日落》，记述一位陕北说书艺人，背景同样是让现代人对农耕文化充满认同和怀念的老调子。变革中的失误与没有头绪，总把人带回清晰有序、适应自如的老路上。基于谋生手段、使数代人沿袭的生活节奏和心理结构，一时尚难进入无序的现代。勤劳善良与因循守旧，难解难分，交织着诸多让人慢品慢嚼的恋土意识。返璞归真的表达以及尝试采用商业方式沟通当代人心灵的方式，无疑成为西部题材影视作品的基调。

老曲调终因背时而不合青年人旺盛的生命力。流行歌曲《一无所有》、《黄土高坡》一举成名，成为席卷歌坛的“西北风”的一声声呼喊。陈哲词、苏越曲《黄土高坡》把人们对于西北苦涩的想象又一次送到当代。1988 年第三届电视青年歌手大奖赛上，6 名歌手选择演唱《黄土高坡》，可见频率之高。1988 年，

---

① 立足古代壁画资料的《丝路花雨》获得了整个社会认可，一时间成为舞台上最受瞩目的品种，瞬间代替了陕北大秧歌的舞姿。人们厌倦了为“忠字舞”提供素材的秧歌。2011 年推出的舞蹈诗《延安记忆》失去了应有效应，渴望把陕北精神作为舞台中心的再次努力，没有获得响应。

张艺谋的《红高粱》电影中，姜文扯着嗓子吼出了《妹妹你大胆往前走》（张艺谋词、赵季平曲），刘欢演唱的1987年电视剧《雪域》主题曲《心中的太阳》（文岐词、李黎夫曲），电视剧《便衣警察》主题曲《少年壮志不言愁》（林汝为词、雷蕾曲）、《信天游》、《我热恋的故乡》……一首歌曲的流行气焰还未消停，另一阵西北风又刮过来，替换速度之快，让人目不暇接。

从音乐本体上分析，这些歌曲其实并没有多少陕北因素，重要的是喊出了“西北风”这个带有诸多暗喻的口号。随着“寻根”热，歌手们涌向熟悉而又陌生的黄土地。“西北风”的横空出世和大获成功，不单在于重新唱出陕北，还在于在形式感上找到了传统与现代的结合点。新一代歌手，再现了酸酸苦苦的祖先胸声和热热辣辣的父辈血魂，利用举国熟悉的陕北音乐的魅力，用振奋的鼓声、激荡的节奏，赋予其新的律动。当代与历史、现实与传统、过去与未来的贯通，成为解决技术细节的音乐人的难点。“西北风”从一个角落，将风口刮到了关键处。强劲风源，没有偏位，立足陕北，立足本土，获得了大众认同。它之所以深入人心，就在于技术形态和风格基调上与外来流行歌曲迥然相异，形成大陆流行歌曲潮流中的第一个本土化标志。

民间歌曲与通俗歌曲是声乐的两极，前者产生于远古，后者产生于当下，后者太新，前者太古，一向被看作两码事。通俗歌曲虽是当下形式，但属性与民歌相通，出自大众心声，是自然延伸。通俗歌曲要落户，必须在保持个性前提下向本土靠拢。实际上，世界不同地区的通俗音乐因其具有的民间性和易变性，常成为与民族文化相融的最先锋，这一点在印度和阿拉伯地区尤为突出。人们赞美印度和阿拉伯人的睿智时，也应该反观，非要让《天下黄河》这类经典民歌与流行歌曲泾渭分明、老死不相往来？“西北风”终于在信天游与流行曲之间找到了公约数。没有成见的年轻人，愿意把现场效果作为判断的终极标准。在更新技术的前提下继承传统，是无法阻止的世界潮流。承认也罢不承认也罢，流行歌曲确实在融合了信天游之后，获得了空前覆盖。

通俗歌曲经过港台过滤，显得过“洋”过“雅”，“西北风”实现了全面改观，主旨明确，向本土靠拢。一时间，利用民歌改编者有之，根据其风格创作者有之，原封不动加上电声伴奏者有之，甚至不动手脚、照直原唱者也不乏其人。美学家高尔泰说：

> 也许崔健及其摇滚乐是中国目前唯一可以胜任启蒙的艺术形式了。因为理论界的范围太狭窄，起不了大面积的启蒙影响，而音乐是一种特殊的语言，它能起到任何其他方式都达不到的作用，中国需要启蒙……[①]

如果把高尔泰的话放到陕北民歌数次走红的拐点上，都能发现其大规模启蒙因而获得大规模响应的作用。有什么语言能把一首旋律和歌词提供的明确意识以及风格中包含的说不清道不明的寓意传至千家万户？让人心甘情愿、心悦诚服、接受启蒙？高歌低吟，潜移默化。苦无表达却堵在心头的一大堆困惑，都因一首旋律的飘然而至而连根拔除。

> “西北风”歌潮的美学观念是明确的。这就是歌词上的文化批判意识，在唱腔上则追求一种大感觉和大力度，它将遥远的思索、沉重的力量与强烈的历史责任感结合在一起，带有咄咄逼人的集体意识和呼喊前进的时代气息。[②]

“西北风”像一条粗硬的“小节线”，划开分野。前面连着迷蒙的古调，后面续着灌耳的时调。传统文化与现代文明，现代风格的突破精神与返璞归真的满心欢悦自然结合。“小节线”划开了缓慢沉重与激昂振奋的代沟，划开了梦魂缭绕的甜蜜与依依告别的反顾，划开了自甘麻木与踏入新界的门槛。西北风作曲家群皆非喝着西北苦涩井水土生土长之人，这一点足可说明，生活于西北对慢节奏司空见惯的人，反不如走向富裕、靠近现代生活的人对贫穷有切肤之痛和蹙眉之感，有强烈变化的冲动，有对往日反省的意识。可以说，离开家乡并保持适当距离的人，才能产生更高层面的俯视。人们从新的层面理解了“采用民间音乐素材”的老说法，如同困于故里却无动于衷、重回故土才能认知家乡一样。新一代人自觉地把家乡资源，变成与外界接轨的桥梁。

---

① 李皖：《西北风，东南风（1986—1989）——六十年三地歌之六》，《读书》2011 年第 7 期，第 161 页。
② 同上。

## 九、第四个潮头——非物质文化遗产保护与原生态

如果要给21世纪第一个10年发生的文化潮流贴一个标签，最恰当的大概是“非物质文化遗产保护”的认知；如果要寻找型塑未来的强劲力量，最恰当的大概也是“非物质文化遗产保护”。随着国人对“非遗”概念的认同，地方文化纷纷亮出绝活，陕北民歌的第四次崛起，不期而至。

这段依然在延续的风潮，人们可以从宏大事件中感知。2001年昆曲、2003年古琴、2005年维吾尔木卡姆、蒙古族长调、2009年包括福建南音、西安鼓乐、侗族大歌、花儿、农乐舞、粤剧、藏戏等音乐品种的21个项目被联合国教科文组织列入“人类非物质遗产代表作名录”。2004年[①]6月，国务院颁布第一个“中国文化遗传日”条例，这一天还公布了第一批包括昆曲、古琴在内的518项“国家级非物质文化遗产名录”，其中“民间音乐”项目73项，包括“陕北民歌”、“江南吴歌”、“川江号子”等民歌品种。

这段依然在延续的风潮，人们也可以从身边的歌坛琐事中感知。2006年春夏，来自村寨的质朴歌手，穿着平跟布鞋，土布服装，手执羊鞭，怀抱酒坛，汇聚央视，轰轰烈烈唱响了第十二届“CCTV青年歌手大奖赛原生态唱法”。这是全国最高级别的原生态唱法的赛事。歌手有手执羊鞭的太行山羊倌，有闯过乱石滩的船夫，有第一次走出家门的藏族牧羊女，有弹着月琴的彝族兄妹，他们第一次登台就站到了最高处。风趣诙谐的云南海菜腔，异口同声的侗族大歌，端着真酒唱“酒歌”的羌族兄弟，蒙古族绝学“呼麦”等。“原生态”跳过了富丽堂皇的“春晚”，跳过了如云歌星的排挤，跳过了学院派的审视，跳过了歌唱家的挑剔，让歌坛大吃一惊。沉睡了20年的民歌，又被翻江倒海，搅动起来。歌手们带来了风格迥异、精彩纷呈的民歌，使数年间沉醉于流行文化的观众，又一次全方位、立体化、多角度地领略原生态艺术的魅力，看到了民族声乐另一种面貌以及另一种“文化持有人”的态度。

原生态评委组组长田青说：在全国青年电视大奖赛中增设“原生态”唱法的举措，对多年从事田野工作、关心民族音乐事业、关注文艺舞台百花齐放的音

① 2004年全国人大常委会批准中国加入世界《非物质文化遗产保护公约》组织，成为联合国教科文组织保护世界性文明的正式成员。

乐学者来讲，是个不大不小的胜利。通过大赛，原生态唱法进入主流媒体，得到广泛赞赏，具有一石三鸟的现实意义。第一点是续接历史，重新找到民族文化之根；第二点是强调艺术本真，提倡真情，提倡个性，反对技术至上和科学主义；第三点是提倡文化多样性，反对只有一种声音。

如果说20世纪五六十年代的“汇演”使民间文化纳入国家知识体系的话，那么央视“青歌赛”就是把国家对待民间文化的新姿态引入当代大众视野。这并非炒冷饭，而是为时代的新趋势高唱凯歌。被派上用场的理念，就是与经济齐头并进的文化支撑。

第四个潮头涌来了，人们又一次听到了未加改编的歌。“原生态”一词，来源已无从查证，叫法也不尽合理，却在短时间内获得了全体国民的认同，被用到所有领域（原生态唱法、原生态水果、原生态蔬菜、原生态冰箱）。“原生态”作为自我施魅的神话，取得了空前认同。“原生态”、“非物质文化遗产”让业已消失或正在消失的保护传统行为，占据了政府行为的主台面。为区域竞争，提供了新机会，提供了新术语，最后开启了新的游戏规则。

年轻歌手与老一代（几乎是父辈，他们中的一些人就是前者后代），隔了几十年，又一次走向陕北，何其相似，又何其不同。如果说50年代农民打扮的歌手出现在大众面前时还与观众没有什么区别，那么穿着传统服装的当代民间歌手再站在西装革履的大众面前时，人们看到了表演者与观众之间的巨大反差。从装扮一致到外表反差，几十年间，演员和观众都看到了摆脱贫穷之后的富裕，看到了城乡文化的差异。与当年追着赶着换上西装革履的趋势相反，中国人开始反过来追求平实，原汁原味。歌还是那些歌，曲还是那些曲，但物是人非，心如天壤。当年的歌唱者，一腔苦水；今天的歌唱者，喜悦满腔；当年听歌的人，两袖清风；今天听歌的人，盆满钵盈。唱歌者与听歌者，感受不一，皆因生活背景彻底改变。在越来越激烈的国际环境中，歌唱者与听唱者，都懂得了一个道理：中断了传统文化的民族，即使物质再丰富，也没有前途。

60年前，问陕北人是否会唱信天游，他们张口即来，充满自豪；30年前，问陕北人是否会唱信天游，他们羞羞答答、遮遮掩掩；今天问陕北人是否会唱信天游，他们的回答是，没有多少人会唱了，或者告诉你，只能到远离乡村的城市饭店，才能听到商业化的陕北民歌。60年前，信天游代表国家，歌者无上光荣；

30年前，信天游代表土气，歌者无限自卑。今天，歌者寥寥，然而人们却看到了会唱歌的人，又遇到了机会。“非遗”矫枉偏误，渴望唱歌的人，又兴奋起来，因为能够大段大段唱歌的，就是掌握致富潜力股的人。没有任何资源的农民，看重的是手中的资源。一个真实的转变开始了。他们在电视上看到了原生态演唱，看到了央视对“非遗”品种的推介。一批批被请进“民歌中国”、“星光大道”的人，大着胆子唱家乡的老歌，会得越多，越能晋级。能唱民歌才被邀请，才能获奖。王向荣、石占明、高保利就是样板，就是成功案例。一个羊倌一夜间暴得大名、成为军队营级干部的事，让什么都没有、只会唱歌的人，看到了前途。于是，“新唱法”出现了。王向荣、石占明、高保利都采用高亢的真假声转换唱法，使这种唱法有了当之无愧的正当性、合理性。男声女腔，在当地被认为是极富性感的所在，放射出两性互感的奇妙气场。外地人嫌弃假声太闹腾、太咋呼，但陕北人坚信，自打有了兵马俑就有了秦腔唱法。他们认为，陕北即使没有了沙漠（沙漠变油田）也还是陕北，但陕北没有了信天游就不是陕北！

一批批人到“青歌赛”、“星光大道”一试运气，即使未拿名次，也收获了名声。年轻人把央视标准作为行动标准。“青歌赛”原生态组许多歌手讲的自己的故事中，第一位老师不是学校老师，不是私塾先生，而是一边推磨一边唱歌的母亲，是以歌声娶到了母亲的父亲！他们会唱的第一首歌，是家乡的歌，是母亲、父亲、爷爷、奶奶传唱的歌。民歌力量之大，改变了歌手们的道路，故事力量之大，改变了评委们的标准。当歌手走进央视、参加大赛、拿到奖项，才意识到传统的意义。或许城里人也受到启发，品味到传统文化对个人的潜在意义。离开根，就没有出路，立足根，就像演播大厅一片光明。唱自己的歌，建立在对家乡的热爱和自信上，不再自信的人，阐扬不出精彩的乡音。现在，自信悄然归来，乡音自然越唱越高亢。

### 十、反思四次浪潮与文化资源再生

21世纪初，中国基本完成了经济积累的起飞阶段，开始向更高台阶迈进，对物质的焦虑开始转换为对精神的焦虑。人们一方面看到了生活巨变，另一方面也看到了为此付出的破坏环境和传统文化的巨大代价。于是，学术界再次把目光转向传统，喊出了“非物质文化遗产保护”和“复兴国学”的口号。口号并非

是一句启蒙色彩的标题，而是涉及民族长远文化利益的导向标。飞速发展的现代化、城市化、全球化，带来了失重感，让新生代寻找踏实感时，渴望停下来，定一定情怀，顿一顿魂魄，落一落脚跟，站在失之久矣的故园上反思失误。足下艰难，来源何处？恢复记忆，寻找来路。渴望稳定感的愿望，成为每个人心头的结。

于是，积淀深厚的陕北，开始出现了两种相反的作用力，一种是以经济力量向前发展，另一种是以文化力量反观回顾。以文化资源的主动推举，抵抗现实地位的被动局面，以己之长，避己所短。前者的主旨在于寻求现实地位，后者的主旨意味着从被动中获得自信。如果把老城墙作为传统文化的象征借以观察转化的可见景物的话，就可以从榆林人对待门口老城墙的态度上看到对待传统的变化。榆林城墙是全城最残破的景观，在“破旧立新，大破大立”的时代，当地人恨不得把妨碍交通、有碍观瞻、什么用处也没有的老城墙推倒铲平。然而，一夜之间，人们觉得城墙是财富了。君不见北京人后悔了，苏州人后悔了，中国人后悔了。只有西安人、平遥人，站在老城墙上傲视天下。北京亡羊补牢，把崇文门边唯一一截躲在“违法建筑”后面、幸免于难的老城墙，从千遮万挡的破旧民居中清理出来，留下大片空地，植树铺草，开辟路径，请人欣赏。南京人亡羊补牢，把明代城郭，修葺一新，清理干净，设为景点。

榆林人奋起直追。向北延伸数里的老城墙和“无量殿”前完整的“卫城”遗址，全部清理。砖墙内瓤中的厚厚土层，岁月侵蚀。2011 年，“镇远楼”延伸的城墙残体边已经堆起砖块，马上要修葺了。经济颓靡时保留的城墙，因无人看顾，保持了初建样态，对于后人来说，却成了福音。无论是老城墙还是上百年的民居以及相连的寺院、道观、宝塔、河道，通通让位于新观念，一件件凸显于城市景观之中。

新一轮传统景观的恢复，让人看到文化资源重新启用的观念深入人心，借墙还魂，得到了从政府到民众的广泛欢迎。寻找区域旧俗，确立现实身份，发掘地域资源，打捞历史记忆。观念转变来自世界潮流。榆林人像所有人一样明白了，如同不是所有地方都有城墙一样，不是所有地方都有民歌。于是，一段段城墙被修复，一条条老街被整新，一座座牌楼被翻修，一片片遗迹被保护，一首首民歌被发行。利用历史资源发展旅游，成为符合世界潮流和时代发展的新方向。政府明白了，老百姓明白了，必须把景观让出来，把古老显示出来，才能站在城市竞

争的制高点上。

2000 年，榆林城还包含着大量 20 世纪中期的视觉信息，老式店铺，牌匾书法，几十年过去了，没什么变化。2006 年后的景观却大不一样了，一夜之间，天地焕然。2010 年春节再至榆林，住在“凌霄塔”对面新建“凌霄广场”北侧的“今日潮饭店”，原来面目不复存在。公路平整，街灯灿烂，危房拆除，新楼林立，广场气派，整洁有序。“大街”的改造最为突出，许多有特色的老建筑被拆除，耗资巨大的“大街”改造工程，旨在恢复老街风貌，老建筑都被重新翻修。

21 世纪的确是物质转向精神的时代。以往人们是通过改造自然来创造文化，现在则是通过古老文化建构新质文化。老城墙、老城门、老街道、老图像，成为新看点；老民歌、老说书、老戏曲、老套曲，成为新听点，“老字号”成为“老来俏”。艺人从来都是不被当地人看好的人群，现在却被政府看重。民歌手被大大小小的饭店聘请，用以抬高身价，甚至成为一家饭店是否有档次的标准，土得掉渣、上不了大席的“酸曲”，成为让客人开心、提高消费的“甜点”。通过“文化”建构“文化”，传统丰厚的陕北，又抖擞起来了。传统文化日益成为重构当今文化和城市面貌的资源，老品牌成为与大油田、大气田并驾齐驱的资源。当地人不再仅为油气资源自豪，还有独特价值的人文资源。知识经济时代利用开发的是人文资源，不被看重的老艺术又被重新定义了。[①]



图 1－7　榆林市“大街”中心的“明新楼”

被政府视为“地方名片”的文化资源，大大抬高了榆林的知名度。陕北成为硕果仅存的可以证明民歌依然魅力不减的地方，成为翻出来就能让人倾听的对

① “所谓资源是为一定的社会服务的，离开社会活动的目的，资源毫无意义，甚至可以说，也就没有了资源的存在。在这个意义上，资源并非完全客观存在，当某种存在物没有同一定社会活动目标联系在一起的时候，它是远离人类活动的自在之物，并非我们所论述的资源。”方李莉：《遗产的实践与经验》，昆明：云南教育出版社，2008 年，第 159 页。



图1－8　榆林市“大街”中心的“万佛阁”

象。动用对上代人来说已是陈年老酒的资源，未尝不带着初尝禁果的新鲜感。对于第一批到达延安的音乐家，陕北音乐是新鲜的；对于改革开放后的音乐家，西北风也是新鲜的；对于非物质文化遗产保护的歌手，原生态还是新鲜的。个体生命中不曾出现的事物都是新鲜的。无论高屋建瓴地回望历史还是追寻新风的人，都渴望在历史资源中开创新语境，把陕北民歌推到了新的交叉点上。

## 十一、生气的榆林人

21世纪，区域文化普遍受到关注并作为文化再生源得到充分利用，缓过神来的榆林人终于开始重新思考被邻居抢占了“陕北民歌”好名声的历史资源是否应当物归原主的问题了。一般人概念中，榆林的整体地位完全湮灭在毗邻的延安之下，由行政区划变为政治符号的过程中，“陕北”就等于延安，“陕北民歌”就等于延安民歌，榆林让人视而不见，充耳不闻。对此，榆林人愤愤不平。

为了说明流传于榆林市各县与延安市各县的“信天游”数量，我们把两个具有权威性的民歌集《露水地里穿红鞋——信天游曲集》、《陕北民歌大全》中的“信天游”作如下统计。两本歌集收入的民歌都有一项写为“陕北”，大概是编者无法明确地域的部分，我们暂不列入最后统计。

**表1－4：《露水地里穿红鞋——信天游曲集》区域分布统计表**

| 榆林市各县 | 统计数 | 榆林市各县 | 统计数 | 延安市各县 | 统计数 | 延安市各县 | 统计数 |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| 米脂 | 9 | 定边 | 29 | 延安 | 23 | 黄龙 | 1 |
| 绥德 | 28 | 吴堡 | 7 | 安塞 | 22 | 甘泉 | 1 |
| 佳县 | 17 | 神木 | 33 | 志丹 | 32 | 吴旗 | 4 |
| 子洲 | 6 | 横山 | 8 | 延长 | 8 | 总计 | 98 |
| 靖边 | 54 | 清涧 | 8 | 子长 | 6 | | |
| 府谷 | 77 | 榆林 | 2 | 延川 | 1 | | |
| | | 总计 | 278 | 备注：记录为“陕北”：40 | | | |

**表1-5:《陕北民歌大全——信天游类》区域分布统计表**

| 榆林市各县 | 统计数 | 榆林市各县 | 统计数 | 延安市各县 | 统计数 | 延安市各县 | 统计数 |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| 米脂 | 13 | 定边 | 37 | 安塞 | 19 | 黄龙 | 2 |
| 绥德 | 43 | 吴堡 | 9 | 志丹 | 32 | 甘泉 | 2 |
| 佳县 | 26 | 横山 | 13 | 延长 | 8 | 吴旗 | 4 |
| 子洲 | 10 | 清涧 | 3 | 子长 | 5 | 宝塔 | 19 |
| 靖边 | 60 | 榆阳 | 7 | 延川 | 1 | 黄陵 | 1 |
| | | 总计 | 221 | | | 总计 | 93 |
| 备注 | 记录为"陕北":33 | | | | | | |

收入《露水地里穿红鞋——信天游曲集》中的"信天游",属于榆林的有278首,延安的98首。收入《陕北民歌大全》中的"信天游",榆林有221首,延安93首。

不难看到,人们含混地称为"陕北民歌"——20世纪大红大紫、人人能唱的歌种,大部分来自榆林。[①] 虽然出产了最具特色的歌种"信天游"和"山曲",但好名声却被牢牢戴在延安人头上,渴望正本清源的辩白,几乎无效。延安的文化地位不是民歌造成的,是孕育了红色政权的政治造成的,陕北民歌不过是为尚未统治全国就预言了《东方红》从而成为登高一呼的夺人先声。待第一声颂歌呼唤出了"真龙天子",被歌颂者以及追随者当然要千倍百倍地偿还预言家,毫无保留地把"歌种之王"的桂冠戴到延安的头上,把政治地位和艺术地位,抬到至高无上的程度。政治优越感和文化优越感及其预言性、超前性,使张冠李戴具有了毋庸置疑的合理性和权威性!榆林的嫉妒,虽非没有道理,民歌的确来自榆林,的确来自佳县歌手李有源,但他把歌声献给了延安,把预言送给了北京,把第一缕阳光送给了共和国。于是,铁案铸成,"陕北民歌"的桂冠就一股脑地戴在了延安头上。

延安心照不宣地享受着不朽名声,添油加醋,把民歌描绘的场景指为辖域的实地。《三十里铺》中的地名、人名到底是实指还是虚构?张家的哥哥还是李家的妹妹?故事发生在绥德县还是佳县?旋律来自这道山梁还是那条沟坎?象征整

---

① 刘均平说:"陕北比较驰名的是信天游,真正陕北民歌代表性的地方也是绥德、米脂一带。"此为知言。刘红庆:《歌行天下——耿生廉民间音乐研究与传播》,济南:齐鲁书社,2011年,第86页。

个陕北抑或某个乡村？确切答案根本不重要。重要的是，民歌像寓言，唤醒了国人的认知，产生了集体认同与集体共鸣。李有源从此成为与聂耳、冼星海等鼎鼎大名的“人民音乐家”齐名的歌手。一段时期，上至工具书和教科书，下到广播站和文化馆，都在念叨他的名字。

得风气之先的延安，居高临下，享受着“陕北民歌”的好旋律和好名声。榆林人渴望名副其实，名至实归，无可指责，但问题在于，人们不可能简单地把只有学术界才搞得清的民歌流传地与20世纪40年代建立的名声互换位置，陕北民歌的超常功能属于延安，成为最大程度的历史真实，而非榆林人关注的原产地和版权。非要较劲儿把“历史功能”与“历史渊源”混为一谈，渴望把引吭高歌的民间形象和历史回声加冠到自己头上，已经不可能了。

其实，当代榆林人重述民歌的目的，在于寻找自己脚下的土地产生的文化资源与其他地区相比的差异性，用以强化现实中的不利地位，并借以增强与延安平起平坐的自信。然而，有一点榆林人隐而不谈，当延安红色政权在四面楚歌的围困中饱受磨难，榆林却在“白色”政权下坚壁固城，隔岸观火，而且，解放榆林时，那圈至今依然高大的城墙还让延安战士付出了惨重代价。对于此点，榆林人说起来就背气，因此怨不得祖上的遗产和荣光都被人据为己有。那个时代，中国地图还布满裂痕，恰如四分五裂的战国，榆林的颜色标为“白色”。张冠李戴



图1-9　延安“中央大礼堂”

的不是延安人，而是榆林人。陕北民歌到底是个在历史中发挥了真实效应的图腾，而非几十年后榆林人一厢情愿、自我投影、自我提升、自我幻化的影子。有一点榆林人其实是占了便宜的，那就是，人们把目光投向陕北时，一起裹挟了榆林。

一个地方突然向外输出一种超越时空的艺术品种，当然是因为它负载了一种新的精神向度并产生了巨大能量。传播不仅是一个事件，而是体现出一圈圈扩大的民众精神。20 世纪末还处于贫困线以下、除了农业别无长物的地方，并未丧失文化优势。对家乡资源的反思，使榆林人认识到：一个能够承托区域话语的品种，要想走出自身并影响全国，就要充满自信并努力成为先行者。这个认识，是显示当代榆林人日益理性的结果。

## 十二、渐行渐远的民歌

以陕北民歌为代表的整个中国民歌的命运将何去何从？人人都能从身边的变化中觉察，“民歌”这个人类艺术史上最古老的品种，开始脱离现实，渐行渐远。从渗入生活，无处不在，无事不言（“饥者歌其食，劳者歌其事”），到渐渐无法表达现代，民歌越来越成为不关痛痒的品种。有其传播，乐观其成；没有表演，也不觉得缺了什么。一个新的代言体——流行歌曲，接替了它，并最大程度地获得了当代认同。从吹遍原野的强劲，到残留乡村的余响，民歌已经成为农业文明退出时代的缩影。

随着现代化生产工具的大面积使用，飘荡在田野中的“劳动号子”，成为第一批终止的呼声，拖拉机和摩托车使“田园牧歌”黯然退场。“薅草锣鼓”、“川江号子”、“田歌”、“渔歌”，无人问津。当一种劳动方式不存在，建立在集体行为上的艺术便会自行消亡。便捷的通信设备，让遥远的相思和缘此而生的咏叹变为多余。

如果说现代性第一次要剿灭的是农业文明本身，第二次要剿灭的则是农民本身。这是一场发自内心地对生活现状的改革，人们争先恐后走进城市、搬进楼房。城市化要把大多数农民变为城里人，把唱歌背景连根铲除。“五四”和“文革”对中国传统文化的破坏已经伤筋动骨，但从变迁速率上看，给予传统文化釜底抽薪的，则是无处不在的“现代性”。正如坊间的概括：“躲过了文革，躲不

过改革。”新时代到了，一个再也产生不了民歌的时代到了，一个只有少量精选民歌在城市留下的狭小空间中传播的时代到了。产生民歌的机制以及传播民歌的机制断裂了，被无所不在的全球化、城市化、现代化连根拔起。

1949年后，再也难以产生令人闻之荡气回肠、肝肠俱断的民歌了，因为用歌声抒发情感、宣泄郁闷的生态已一去不返。一个替农民代言的群体，毫不客气地站在中心，统治一切的权威出现了。强大的城市，拥有政府，拥有官员，拥有媒体，拥有创作，拥有学院，拥有专业。无论从哪方面都决定着农村民歌手命运的城市，大权独揽，掌握了话语权，吞没了弱小的民间。从另一方面讲，被代言的农民，心甘情愿，老老实实，把创作权交给城市。城里发出的声音，据说代表农民，比起干干净净、拿腔拿调的城市来说，自觉土里土气的农民，没有创作技巧，没有表演技巧，再也不敢发声。嘴里的调子太简单，上不了大席。从此，再也产生不了李有源。老实巴交的农民，再也不敢、再也不会唱自己的歌了。

把陕北民歌记录下来音乐家，就是把陕北民歌送进墓地的人。他们创作了《一条大河波浪宽》，创作了《南泥湾》，创作了《白毛女》，整个中国都被感动。于是，人人学唱，人人会唱；因此，人人不自信，不再唱自己。所有歌集，都印着作曲家的名字，享誉全国，头衔满身，哪里排得上农民。

连同民歌在内的封建文化也是红色政权十分警觉、着力消灭的内容，红色文艺必须搬掉传统文化习俗的障碍。1949年后，全国范围不断发起的“思想改造运动”，便是新文化代替旧文化的过程。政府为了夺取政权，真心真意采纳民歌，但终极目的却是消灭产生一切封建文化的土壤。于是，悖论产生了，包括民歌在内的农业文化，都属于旧文化，与新文化提倡的口径不符。革命不需要爱情，于是，占绝大多数的情歌被遏制，民间文化最精华的部分，从此缄口不开。“哥哥妹妹”、“卿卿我我”，经过一轮轮砍杀，留下“健康的”就没有几首了，即使留下，也被左改一句，右改一词，失去本真，而且还必须与少数民族、红色老区相连。内容对错，健康有害，由政府裁定，与普世价值或自然法则的普遍审美原则无关，普世价值与自然法则的审美，被当作“资产阶级人性论”遭到批判。民歌虚无缥缈，无处落足。

口口相传的民间，一旦被注册，就不再讲究口头创作。城市征用，挑挑拣拣，过了几十年，剩在桌面上的就不多了。除了几个音乐学家照单全收外，城市

让流行的，相当有限。因此，第一次在民歌集中被记录下来的民歌手的名字，也成了最后一次被记录下来的人。

> 自20世纪90年代出现舞台化和大大小小的民歌比赛活动后，出于竞争需要，歌手几乎都选人们最熟悉的那几首歌。报告撰写人（黄虎）经过十几个县的调查，最后列出28首。其实，真正在赛场上听到的不过三五首，如《蓝花花》、《三十里铺》、《泪蛋蛋撒在沙蒿蒿林》、《这么好地妹妹见不上个面》、《老祖宗留下个人想人》等所谓“高频曲目”。原本是老百姓口耳频唱之曲，现在被年轻一代歌手“筛选”成比赛专用曲了。2. 生存空间，或曰“流传空间”。主要有五，即政府、大众的比赛舞台、欢宴、婚宴场合、现代媒体（电视、网络、音像制品）、私人剧团、专业团体、农民日常生活。最后一个“空间”原来是最大最普通的场合，现在沦为末尾。3. 歌唱功能及歌手，以往的陕北民歌，多由脚户、放羊人、秧歌伞头和家庭妇女传唱，歌是他们消愁解闷的伴物。现在脚户没有了，放羊人少了，更重要的是，唱歌不为解闷，而是为了谋生、得奖、当歌王。“报告”将陕北歌手分成几类，一是“歌唱家歌手”，即出名后进入文工团，成为专业艺术家；二是“十大歌手”，即通过全省比赛排在最前面的十位歌手；三是“消费歌手”，也称为“老榆林歌手”，即“‘老榆林’酒厂”为推销产品而招收的歌手，2007年，他们共500余名，每天在饭店为当天饮酒的客人唱歌，因为人多，成为陕北歌手的一个“阶层”；四是“堂会歌手”，即自我结伴两三人转为私人酒宴、亲朋聚会而唱的歌手，乃属“消费歌手”的另一类；五是农民歌手和业余歌手，他们本来是真正意义上的民歌手，也曾是陕北民歌歌手的主体，但现在却排在最后。[①]

如同农民曾经不再以窑洞、剪纸、绣花、箱柜上描画为荣一样，流传了多少代的信天游一度被认为太落后、太土气、太没派，今天，虽然名誉上翻过来了，但生活背景毕竟变了，民歌与商业连体，蒙上了另一种颜色。如同把宾馆改为最

---

① 黄虎：《陕北民歌现状调查报告》（内部资料）。乔建中：《后集成时代的中国民间音乐——关于55份民间音乐现状调查报告的报告》（上、下），《中国音乐学》2010年第3、4期，第94页。

有特色的“窑洞土屋”，作为吸引游客的时尚住所和前卫建筑一样，朦朦胧胧懂得了“后现代”的人，又一次改变着陕北民歌。

关于陕北民歌的命运，音乐学家像第一轮推动其高涨的“延安人”一样，无法预测，无法预言。多元化让民歌回归常态，学者们一厢情愿地推举是否真能为传统文化的复兴起到矫正目的？像每次文艺汇演和艺术比赛中组委会毫无意义地强调必须编排“号子”一样。为了观赏与之相连的艺术品种而无谓地强行阻止其消亡甚至保留那种过时的劳动方式的意愿，当然违反人道。或许我们不得不作出一个冷酷无情的结论：陕北民歌，作为一个代表整个歌种的品种，也许将在21世纪彻底消失，人们只能从上面提及的民歌集本中找到它遥远的身影。

## 小结　心灵上无法告别的陕北民歌

提起中国汉族民歌，人们一准先想到的就是“陕北民歌”，而提起“陕北民歌”，人们一准先想到就是“信天游”。半个多世纪间，陕北音乐被频繁发掘，一次次推向前台，不断向着现代化蜕变，不断向着政治化演进，最终催生了一枝独秀的现象。具有多重含义的“陕北民歌”，已经成为20世纪国家意识形态利用率最高的民间资源，没有哪个歌种被这样充分利用过，因此，通过它在20世纪的身份转换和角色承担，阐述民间文化入主主流话语、实现自我增值、完成现代转型的过程，就成为阐述中国人摆脱旧文化、建立新文化、走向世界文化的绝佳途径。恐怕没有哪个品种具有这样的典型性，适合阐述这样的宏大主题，因为没有哪个品种，曾经普及到如此深入人心的程度，人人会唱，个个熟悉，人人喜欢，个个感动。半个多世纪以来，无论何种话语登场，都在一定程度上把核心理念与这个令人着迷的古老品种对接。

上述四个阶段，陕北民歌都以爽朗风格，为新一轮的政治阐释和文化阐扬做基调，连接出一系列严肃的“现代性”话语，从火红年代充分挖掘乡土资源的“革命觉悟”，延伸到经济起飞时代为开拓生存空间“传统资源再利用”的“文化自觉”。如果说第一、第三阶段，陕北民歌的兴盛多多少少出自民间自发，那么第二、第四阶段，则毫无疑问来自政府推动。“文以载道”是主导标准，一种音乐能否传播，以何种方式、何等规模传播，首先取决于政治价值，其次才是艺

术价值。上述四个阶段，历史的奇异之处就在于，政府抉择与民间选择，气脉相通。这是陕北民歌风行天下的命门！它从各个方面迎合了时代要求，获得了举国民众的热烈响应。第一个时期是赶前赶后、飞步进入“现代”，第四个时期则在形式上尽量退出“现代”。虽然依赖传媒，但底色却与现代性背道而驰，即“后现代”。奇异的进与退，都是人们运用文化资源施展现代性的实践，陕北民歌不仅能够适应现代，也能够顺利地进入后现代。

一个时段，人们要想从耳根子里排除陕北音乐几乎是不可能的，除非不打开收音机。早、中、晚的拐点上，《东方红》会准点准时，飘然而至。想听歌曲，《山丹丹开花红艳艳》、《绣金匾》、《南泥湾》、《信天游》、《赶牲灵》一不小心便溜进耳朵；想避开歌词找点器乐曲，钢琴改编曲《翻身道情》、《绣金匾》又不期而至。想自己哼上两句，一张嘴可能就包含了陕北味的《走西口》、《黄土高坡》。你甚至无法开口，因为“群众歌曲”一多半来自陕北，被学术界称为“政治情感”的“情感”，已经内化为“集体乡情”。岁月如歌，似水流年，几代人都在那几首民歌中相互问询。离开陕北，寸步难行。

世界毕竟变了，“多元化”成为主流。音乐地图，冒出千座高原，黄土高原，失去主峰地位。播放、视屏、表演、创作，再也没有“信天游”般石破天惊的高亢音腔和高点音区。20 世纪的“全能国家”时代终结了，全盘受行政控制的个体和组织，慢慢从国家统一类型的单位中分离，组成各种各样的小型或个体经济组织。国家与个体之间的关系，出现新模式，文化也从单一走向多元。[①]多样性导致了“唯一歌种”大权旁落，不再单一的背后，是社会组织和个体行为的多样化。如果说大型舞蹈史诗、样板戏、陕北民歌是展示“全能国家”“举国体制”的“集权”仪式的话，小型社会组织则促生了一系列个性化表达，并在坚守自由精神和区域自制的名誉下，堂而皇之地另立山头。另一方面，与今天面临的资源短缺、环境污染、就业紧张、贫富悬殊等越来越尖锐的社会问题比起

① “在中华人民共和国的前 30 年，政府发挥无产阶级专政的威力，打破了家族、民主界限，把人们按照阶级和利益重新组织起来，使人们牢固的归属于行政组织。传统的有限帝国变成了现代单一意识形态的全能国家或总体性国家。国家与人民的关系基本上是命令与服从的模式，在资源配置方面，国家通过计划控制资源，人民通过归属于单位或社队而占用资源；在心理认同方面，国家按照不断在中央产生的意识形态新版本动员人民，而群众则遵循行政序列表示响应。”高丙中：《民间的仪式与国家的在场》，载郭玉华主编《仪式与社会变迁》，北京：社会科学文献出版社，2000 年，第 311 页。

来，人们对于音乐内容的关注，已大为降低，民间音乐不再重要，陕北民歌不再重要，如果没有“非遗”保护和“原生态演唱”的国家赛事，陕北民歌的时代几乎可以宣告终结了。进入21世纪，本想告别的陕北，随着新概念的不期而至，打了一剂强心针。联合国教科文组织的“非遗”概念，凭借国际话语的强势和“国学”传统的复兴，让边缘化的“民间”再获新生：昆曲、古琴、长调、花儿、南音、木卡姆、农乐舞、侗族大歌、西安鼓乐……存续状况，不断报警，守护家园，传承国风，俨然成为政府长策。

“信天”“大风”又一次刮起。能够对心理起到安定效用的，依然是这个“接地气”的、略含悲苦的歌种！这就是陕北的区位优势！

20世纪，意大利著名历史学家克罗齐说：“一切真历史都是当代史。”[①] 他于1912年在庞达尼亚科学院的演讲中指出：

> 唯有当前活生生的兴趣才能推动我们去寻求对过去事实的知识。因此那种过去的事实，就其是被当前的兴趣所引发出来而言，就是在响应着一种对当前的兴趣，而非对过去的。[②]

我们之所以关心这段历史，当然不仅是对遗产本身的兴趣，还因为它与当下生活的相关。新概念开辟了让站在不同立场上的人作出不同解读的新空间。我们愿意相信，信天游还将继续，成为陕北音乐在20世纪奠定的雄厚基座的新生代。把几个时期的陕北音乐叠加一起，自然会发现被历史赋予的不同内涵。它唱出过欣喜，唱出过悲伤，无论是欣喜还是悲伤，都是不同时空为追求民族福祉有过的现代性实践。

无论如何，我们在一首首充满真情的陕北民歌中听到了一段段真实的历史，在一段段真实的历史中听到了一首首充满真情的陕北民歌。

---

① 李雪涛：《孔子的世界性意义——卫礼贤对孔子的阐释及其对我们今天的启示》，《读书》2012年第8期，第59页。

② 何兆武主编：《当代西方史学理论》，上海：上海科学院出版社，2003年，第140页。

# 第二章
# 吹手的生活和吹手的话







采访中接触了大量吹手和乐班，我们希望以节选部分吹手的话并结合论述的方式，展示其所思所想。吹手讲得都是些家长里短的话，偶尔冒出来一两句闪烁着智慧的话，用词新鲜，精辟透理。辑录这样的话是采访的目的，因为我们想知道过去一段时光中陕北乡村的哪些事儿强烈地影响过吹手？他们在这段时期有过什么特殊体验？作为实践主体，吹手不是没有个性的执行者，而是有着独特生活态度的底层民众。他们不仅重视自己的社会地位和身份权利，而且比老一代吹手更有能力解决这类问题。面对社会歧视、经济挑战、同行竞争和时时出现的生活困境，他们隐忍、豁达、乐观。勾画研究主体的形象，有助于对学术界说起来熟悉、其实并未深入了解的吹手阶层的整体认识，并从中感受他们对音乐价值的评判以及适应社会变迁的能力。让他们聊聊自己的故事和乐班的故事，个体汇成集体，独白汇成合唱，也许能从中看到几代人的影子。

## 第一节　乐班调查

### 一、常规编制

陕北人把吹唢呐的艺人称为“吹手”，历史文献一般写作“吹鼓手”。大唢呐乐班的常规编制一般为五人，俗称“小班”：两支大唢呐，分“上手、下手”，匾鼓（称“打鼓的”）、小镲（称“拍镲的”）、铜锣（乳锣，称“敲锣的”）各

一。“上手、下手”的关系并非旋律与伴奏，区分在音域，“上手”（也称“头把手”）吹高声部，“下手”吹低声部（也称“拉筒筒”，意思是“走低音”，也叫“二把手”或“副手”），基本上是同一旋律的八度齐奏，时分时合，或主或宾，某些段落节奏变得复杂，略微产生声部交错。高音主奏，低音辅衬，锣鼓烘托，民间称“呜哇咚擦”。



图2－1　陕北鼓乐班典型的五人组合

基于传统编制，派生出扩大了的编制，称“大班”。如加入小唢呐（也称“小海笛”）、笙、笛、管子，以及20世纪末、21世纪初加入的西方铜管乐器小号、长号、萨克斯和电子琴、架子鼓等。

唢呐“上手”一般就是“班头”，他的技艺高低直接决定着乐班的知名度。乐班按分工称为“吹家、打家、唱家”，按人数分为大、中、小班，也称“大吹、小吹”。各地略有差异，基本编制如下：

传统乐班的大、中、小班：

大班：两支大唢呐、海笛子（小唢呐）、大号、管子、笙；鼓、锣、镲。

中班：两支大唢呐、一小唢呐、鼓、锣、镲。

小班：两支大唢呐、鼓、锣、镲。一人兼吹长铜单音号“长号”，称“撑号”或“伸筒”。

加入西方铜管乐器的现代大、中、小班：

大班：两支大唢呐、一小唢呐、小号、长号、萨克斯、架子鼓、唱家。

中班：两支大唢呐、一小唢呐、一支小号、鼓、锣、镲。

小班：两支大唢呐、鼓、锣、镲。

县城乡镇的吹手，只有少部分是职业的，大部分半农半艺。职业吹手高九，为了了解竞争对手究竟有多少，以决定可否长期从事这一行当，对米脂全县的乐班作过调查。他说："我想干，就得了解自己的位置，不然就没饭吃。米脂县 14 个乡镇，有 138 个吹手班（米脂县文化馆馆长高万飞的统计与此相同）。其中职业的只有四五班，都在县城，这些人已经没有土地（不承包村中的土地），常年只干这件事了。"业余吹手，平日务农，只在正月外出办事。按当地风俗，葬礼、结婚、店铺开张、新窑洞"贺龙头"（建成）、"暖窑"（乔迁新居）、参军庆贺，都需雇吹手。重大礼俗活动多聚集于腊月、正月间，"阴阳"推算的"好日子"也集中于这些天，形成家家户户集中操办红白大事的状况。职业乐班，虽然水平高，毕竟数量少，应付不来。业余吹手，技术不高，可老百姓图个便宜，所以会一点唢呐的人，都看到这一虽然短暂、却需求量巨大的市场，纷纷披挂上马，组建乐班，承接事项，登场献艺，造成原来宽松的从业环境骤然严峻，出现一拨拨临时组合的状况。几天之内，大量乐班外出拦事"挣外快"，到了春季农忙，这部分人又退艺还耕。



图 2－2　吹奏乐器与弓弦乐器、中国乐器与西方乐器、传统乐器与现代乐器杂陈的乐班

了解了这种情况，就要正确估计县里的乐班数量。吹手们常常夸大其词，炫耀家乡一个县一个村有几十个甚至上百个乐班的情况。他们所说的数字，指的是腊月、正月里的临时组合，而非终年靠此维生的固定职业乐班。乐班数量并非可以无限扩大，背后存在着市场调解。市场有季节性需求，平常日子，只有个别家庭办事，自然减至最低数。市场饱和，使不具备竞争力的乐班旋生旋散，如同潮涨潮落。从中可以看到斯密所言“看不见的手”自发调节市场且能自我维持的经济规律。

所谓竞争条件，就是有能力购买成套铜管乐器、电子琴、架子鼓和扩音设备的乐班。适应当下需求的投资，使具备现代设备的乐班，获得了更多机会。大量艺人无力购买设备，也就没有机会做班主。职业吹手也于淡季兼做其他行业。米脂县已故老吹手赵景让，淡季买凉粉，镇川皮影戏艺人朱国民，淡季“干点小手艺”，就是典型。

一个村可以搭建十几个乐班，是指村中有十几个可以充当上手、顶大梁的吹手，并非每个参加者都可以独当一面。乐班结构基本属于家族式，父子、兄弟占据支配地位。这是以唢呐为主奏的小型吹打乐种的典型结班方式。基于血缘关系，乐师间不产生经济纠纷，父亲传教儿子，也不存在教育投资问题。即使村民间相互传教，也因或近或疏的血缘关系而不存在商业性。米脂县李家沟的所有男人，几乎个个都会吹唢呐，海量繁殖，师徒关系都是亲族关系。可见唢呐传播的基本方式，仍然保持着相当程度的血缘宗族性。

## 二、榆林市封家乐班与准市民

**表2－1：封家乐班（2000年统计）**

| 姓　名 | 性别 | 年　龄 | 特长 | 姓　名 | 性别 | 年　龄 | 特长 |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| 封生录 | 男 | 64岁 | 唢呐 | 封建平 | 男 | 34岁 | 唢呐 |
| 封太平 | 男 | 40岁 | 唢呐 | 封小平 | 男 | 32岁 | 唢呐 |
| 封亮亮 | 男 | 11岁 | 小鑔 | 封乐乐 | 男 | 13岁 | 铜锣 |
| 郭树片 | 男 | 44岁 | 鼓 | | | | |

封家原籍绥德县土地叉乡封家沟村，1986年移居榆林市，原因是“城市里人口多，转得过来”（办事多，生意好做）。移居城市后，不事别计，以此为业。

封生录是乐班掌门人，跟父亲学唢呐，已经是第四代传人。他不识工尺谱，韵谱用“哼腔”方式，但在专业学校学过一点简谱。一家人可分两班，分别外出办事，一年内二百多天有活干。窑洞中挂着一把“胡胡”。封小平说：

父亲会拉“胡胡”。我十几岁开始跟父亲学大唢呐（他认为：学乐器须有童子功，如果从20几岁开始学音乐，“怎么学也不顶事”），1987年考入“榆林艺校”，学习半年，掌握简谱。当时学校给我录音，录得不好，他们说我不是这块材料（他对学校的评价嗤之以鼻）。5年前（1995年左右），开始自学小号。

榆林原有两个吹打班，一是朱新民班，一是马家班。1964年“社会主义教育运动”时，两个老班子都散了。现在城里有八班吹手，全部是来自各县的外地人。有钱人家办事，常请两班吹手“对班”，定要比出个高低。现在榆林市的吹手相互了解，不需对台。

关于吹手的社会地位，他说：

毛主席没有打倒吹手（指极端清除私有经济时期），吹手本身就可怜，唢呐没有被打倒。外出办事，人家饭桌上吃不了的，倒在我们袋子里，背回来吃。所以，即使“文革”时期，吹手照吹不误。没人检查就吹传统曲目，来人检查就吹《毛主席语录》歌。小唢呐好听，大唢呐不如小唢呐。现在榆林市只有办白事请吹手，做寿已经不请了。做寿时唢呐一响，人家就说“请客”了（丧葬摆宴，才叫“请客”），不吉利。榆林人欣赏不了唢呐，我们吹得好他们没反应，吹得不好也不会被人嘲笑。

封小平对榆林听众的态度，既有乡下人对城里人瞧不起的反抗，也有吹手阶层对各个行业的羡慕与嫉妒，因此用专业音乐家的口气描述听演奏而不投来关注目光的人。这种愤恨在近些年间越来越常见，敢于对城市人素质说“不”的年轻吹手，面临自我身份从乡村到城市的转变，开始把居高临下的眼光加入原来瞧不起自己的群体评价中，平等意识成为新身份的新素质，这既是对千百年来城市

文化鄙视乡村文化的反鄙视，也是对千百年来“边缘对待”的反对待。长期的城乡二元分割，社会分层和贫富差距，形成两种世界，使吹手内心与市民有所隔阂。外来人口是否能够融入城市，取决于能否与本地居民结成社会共同体，在城市获得可以依托的家园感。榆林的外来人口还没有建立自己的代表性组织，这使双方在沟通方面发生矛盾时，缺乏正常的解决渠道，只能诉诸非理性的埋怨。他不过是榆林城中新一代移民中的普通一员，折射了时代的种种不堪。

封家在榆林城中最高处的山上，租了一个小院，父亲兄弟分窑别住，外出“办事”便集体行动。封小平夫妻与两个孩子租两口窑洞，月租金 40 元（2000 年的市价）。住了几年的简陋窑洞里，其实没什么家具，炕上铺着一张席，光光的什么都没有。炕头连着锅台，太太一天到晚也没什么可收拾的。一家人过着节衣缩食、缴完房租再混个肚圆就基本身无分文的生活。一家老小挤在窑洞里，父亲搂着孩子的腰，孩子抱着父亲的胳膊，孩子的脚搭着大人的脚，一家人其乐融融。这委实是老百姓的生活画卷。简陋的窑洞最亮堂的是面朝通向山上马路的一面，大路上的动静时时刻刻飘进来。虽然景象让人感到由农民转向市民的艰辛，但一家人满足于终以市民自称的现状。因为喜欢城市，放着乡下有田有地的日子



图 2－3　为秧歌伴奏的鼓乐班

不过，跑进城里当漂移族。没有了土地的农民只是户口本上的农民，选择离开那个已经不是农家的家，就是因为城市存在更多机会。

在专业学校进修过一段时间，是年轻吹手喜欢显摆的经历。老吹手认为，学校教育不会对技术问题有所帮助，然而专业艺术教育对新一代吹手却产生了越来越强的吸引力。愿意以专业院校的规范代替祖祖辈辈口授心传的技艺，以国家教育体制取代私家行艺行为，以文凭作为衡量人才的评价标准，逐渐成为年轻吹手的口头禅。他们认为，进入正轨学校是改变命运的第一步。不像前辈，他们信息灵通，谈吐中的新词、新概念与传媒保持一致。毕竟，他们开始成为城市的新鲜血液，也为城市文化输送了新鲜血液。

### 三、榆林市刘家乐班

刘家原籍米脂县城郊乡合石磕村，已在榆林市居住了十几年。父亲刘光礼，大儿子刘振林，担任“上下手”，二儿子刘红林吹“二瓦子”（小唢呐），也吹小号，但演奏小号时，只有他单独演奏，整个乐队不配套。我们 2000 年参加这个乐班参与的丧礼时，看到他独奏时觉得十分滑稽，整个乐班听他一人独挑。这种场景往往出现于西方乐器刚刚进入乐班时。鹤立鸡群，孤家寡人，在一圈传统乐器的阵营里，既不搭调，也不合群，我行我素，自顾自地演奏，周围的人竟然不觉得别扭，兴致盎然地听。小号代表着新器型、新音色、新时尚，是对传统乐班的改造，所以，不但没有遭到零落，反而成为众星捧月的主角儿。年青一代的捧敬和推崇，使这件乐器逐渐扩大势力范围，最终获得了覆盖整个乡村仪式的统治地位。新型乐器的音响，曾被误解和无视，至少被排除到学术话题之外，民族音乐志则必须抱着认真态度，解读开始渗入当代生活的新音色。

**表 2-2：刘家乐班（2000 年统计）**

| 姓　名 | 性别 | 年 龄 | 特长 | 姓　名 | 性别 | 年 龄 | 特长 |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| 刘振林 | 男 | 50 岁 | 唢呐 | 刘振富 | 男 | 42 岁 | 唢呐 |
| 刘光礼 | 男 | 68 岁 | 锣钹 | 刘伟胜 | 男 | 34 岁 | 唢呐 |
| 刘红林 | 男 | 33 岁 | 唢呐 | 刘　巧 | 男 | 12 岁 | 铜锣 |
| 拓其林 | 男 | 60 岁 | 鼓 | 王　震 | 男 | 37 岁 | 鼓 |

刘振富与刘振林是叔伯兄弟，称刘光礼为叔叔，刘巧是刘振富之子。我们在

两个葬礼上遇到刘家乐班，他们也常分为两班，分头办事。

年龄最小的刘巧说：他刚刚开始学唢呐，但不喜欢（从表情上看，的确如此）。开始听到父亲让自己学唢呐，就一下子瘫倒在地。他在本地小学上三年级，寒假可以帮家人，在乐班敲“铜鼓”（铜锣），但觉得上街“拉丧”丢人。他想找到更多乐子填充每一天，既不愿意上学，也不愿意干吹手，不上不下，天天跟着混。他在丧礼中席地而坐，不言不语，眼睛发直，一副没精打采的样子。看来，老子让儿子接班的使命感，非得在无忧无虑的孩子吃上一段苦后才能明白。如果乡村没有超过仪式执行者以及获取一份报酬并不宽裕的职业，子弟们一般不会改变祖祖辈辈的选择，但是，城市新职业影响了择业观。

2009 年，听吹手们讲，一个男孩初中毕业就跑进城里打工，即使从事最无技术含量的搬运工，每天也可拿到几十元工资，一个月总有 2000 元收入。立刻到手的进账，使吹手的辛苦相形见绌。村里四五十岁以上的老人和妇女基本都在养猪种菜，二十岁左右的劳动力基本进城务工，部分年轻吹手“跑运输”，先给煤老板当司机，攒足钱再自己买车，60 吨运量的卡车，拉一趟煤净赚 3000 元，立刻看得见的实惠，是吹唢呐无论如何也不能比的。这种择业标准，使新一代人不一定继承父业了。



图 2－4　作者 2000 年采访刘家鼓乐班

## 四、王来娃

榆林市鱼河镇“新建村”（由后来迁入的人口组建）的吹手王来娃（37岁，2000年登记），正在公路边一块空地上制作水泥制件，不远处的墙瓦间搭着脚手架，地上堆放着各种水泥预制板的建筑材料。我们的到来，让他有点吃惊，听说是了解乐班的事才平静下来。这是个忠厚的农民，很木讷，话很少，但提起陈年往事，音乐家的心像被激活了，眼中闪烁着光芒，仿佛回到拿着唢呐的时光。下面是他的叙述：

我15岁跟本村人张德义学唢呐，他当时60岁。我爱好，听到唢呐就吃不下饭，早晨起五更，练唢呐。跟师傅学，不交学费，平常送点鸡蛋。师傅没后代，常在我家吃饭。他对我好，把唢呐送给我，当然，我还是给了一点钱。学的第一个曲牌《闹天朝》（红事用），再下来是《一句半》，本调、反调《大开门》、《大摆队》、《上南坡》。一天可以学两三个曲牌。我吹了21年。

后来我组建了乐班，先需要把“家具”（乐器）置办齐了，其实也没几样东西，但也得东拼西凑，好歹找人做了一套行头，每天开始揣着行头走街串巷。近五六年，兴吹小号、架子鼓、萨克斯，有钱人家都雇这样的乐队。我觉得自卑，去年不干了，村里一班吹手也就散了。原来人人看得起吹手，有了西洋小号，就瞧不起我们了。有洋号的乐队一次办事七八百元，我们5人干3天才300元。也不是拿不出钱来买新乐器，但不配套。各个乐班之间为推销自己，大打价格战，甚至不惜放低价码争取雇主。

我们不是职业吹手，主要在冬天办事。夏天种地，或外出打工。干水泥制板，工资平均一天30元。打工时不带唢呐，怕哨哨被弄坏。原有个好哨子，用了十几年，吹上几个小时也不干。一次摔跤，摔坏了。这也是我从此不干的原因。

渔河城隍庙的庙会，原来都参加，庙里管饭，也给点报酬。这一带干吹手的人太多，镇川、米脂最多。原来渔河的吹手有名，办事人家送过珍珠、玛瑙。我吹老牌子，从来不改编。白事曲子不能红事用，红事曲子可以白事

用，当然，也要看死者年龄。人们讲排场，老人去世办事，就为了扬孝名。办事“送路”到墓地，埋棺、烧纸，吹一段就走。

开始当下手时，一天才挣3角钱，上手4角钱。后来我吹上手，徒弟吹下手。以后是3天9元、17元、30元、60元，逐渐涨价。吹手戏子娶不上女人，人家有女子不嫁给你，也不准进考场。现在吹手地位高了，有钱了。我有一男二女，但不准孩子学吹手，还是觉得吹手下贱。

我兄弟七个，父母老实，家庭寒苦，曾经乞食。我不信神，进庙敬神，不是以信仰神为目的。也不是说不信，不欺负神就行。对父母孝敬，比敬神重要。做好事，求平安。父母每年都到城隍庙敬香磕头。我每次进庙，一把香，一封黄纸、黄裱，一次敬到香炉里面，不分开一位一位神的去拜，也不抽签。平时，人们感觉不到神神鬼鬼的存在，家里有事有灾了，就认自己的命。

这是一个退下来的吹手的话，没有一点不是失望，不是忧伤。从开始吹唢呐，就以为找到了一份可以凭靠吃饭的手艺。进入21世纪以来，伴随着新型乐器的出现，突然觉得找自己办事的人少了。王来娃的悲哀，反映了激烈的市场竞争中面对西方铜管乐器的强大冲击，这是一个没有财力置办新装备的弱小吹手的叹息。如果个人改变不了时代，就得努力适应时代，适应不了，只能散伙。没有资金投入，像周围没有资金投入的民办企业一样，如积木一般，一个个倒下去。

他吹了二十几年唢呐，突然抛弃赖以生存的手艺，打击当然大。虽然嘴上说“不干这行心里并不难过”，但闲下来“偶然吹吹，自得其乐”的行为，反映了从业二十多年的他，对昔日的留恋和对当下的无奈。演奏唢呐是段刻骨铭心的历程，离开唢呐，解散乐班，意味着失去经营了十几年确立起来的身份标签，失去了熟悉的经验世界。还是乡村仪式，还是本地乡民，需要不同了，观念不同了，仪式中飘荡的声音不同了，再也不是两支大唢呐的单纯音色了。面对音响绚烂、旋律迷人的新组合，只能奏响一种音色的乐队被时代抛弃，他也被时代抛弃，感到无所适从。

这种交谈，像是问到了令对方不安的隐情，流露着一种不堪回首、重温旧梦的味道。作为旁观者，设身处地，理解了许多普通人不得不放弃热爱的艺术、为

生计另起炉灶的行为。我们的目光追随着他忧郁的神情。年轻人除了农活，闲得无聊，把生命寄托于一件最简单的娱乐工具上，现在却不得不把唯一的娱乐抽出去，闲下来的时光必将寂寞。已近不惑之年的小人物的现实生存观，最终让爱乐之梦屈服于现实。

问及信仰，许多吹手都如此回答，虽然乐班经济来源相当部分源自庙会，但大多数人却称不信神，也不尊佛奉道。参与庙会，却无明确信仰。现代环境下，“信仰”二字徒有虚名，因为社会根本没有对这代人有过系统的忠于传统的教育，混合着新与旧的价值观，使“敬神”行为，变得不伦不类。但吹手认为，生活准则中最重要的是尽孝道，否则就是操履不端。民间宗教具有相当程度的宗法性，渗透了大量儒家精神，特别是孝道。所以，不能简单认为吹手没有明确的主神崇拜，就是没有信仰。王来娃没有能力思考如何应对困境，在现实及周围找不到凭借和支撑时，诉诸庙会，从中获得延续生存的精神。一般来说，中国人对于信仰更多的是持“宁可信其有，不可信其无”，“参与比不参与保险”的态度，赶庙赴会，随俗随众。这就是当代学术界总结的：民众一方面推崇儒家伦理的孝道道德，一方面信奉佛教的因果报应，又依赖道家的鬼神为鉴。[①] 年轻人自然而然相信当代政府的强大，正如王来娃所说：“你说现在的好日子是老年人的能掐会算、呼风唤雨带来的，还是改革开放带来的，当然是后者。”

处于社会底层的弱势群体，不以宗教信仰作为解脱精神困境的出口，游离于信与不信之间。按说一个人付出了较多代价，为音乐投入了更多时间，应该在无法获得回报时找个精神寄托，但他们从容面对，这大概就是当地人所说的陕北人既拜“神神”又敢于嘲笑“神神”。这种状态就是寻常吧。

## 五、何家乐班

榆林市镇川镇秦山村何庄，有一百多人口，村庄沿山而建，临沟面壑。对山坡塬，形势奇峻，下面是一道沟壑，沟底有一条清清溪水。唯有沟底下面因为阴

---

① 利玛窦这样表述：“全国各地偶像的数目赫然之多简直无法置信。这种偶像不仅在庙里供奉，一座庙里可能就有几千尊偶像，而且几乎家家户户都有……但是可以十分肯定，这个民族并没有多少人对偶像崇拜这种做作的、可恶的虚构有什么信仰。他们在上面之所以相信，唯一的根据便是他们外表上崇奉偶像即使无益，至少也不会有害。”《利玛窦中国札记》，北京：中华书局，1983 年，第 113 页。

凉蒸发水分少，树才能活下来。所以，沟底稀疏的柳树，枝头冒出绿意，把两岸刚刚返青的树木滋润得清清爽爽，为满目干巴巴的黄土景色平添生机。

何家窑洞，地铺瓷砖，白粉刷墙，宽敞明亮，院子地面用水泥铺就，完全不是传统农宅的面貌。

**表 2-3：何家乐班（2011 年统计）**

| 姓名 | 年龄 | 擅长 | 关系 |
| --- | --- | --- | --- |
| 何增统 | 77 岁 | 唢呐 | 班主，2000 年记录 |
| 何占银 | 48 岁 | 唢呐、下手 | 何增统儿子，小名“何四娃”，何喜娃四叔 |
| 何喜娃 | 44 岁 | 唢呐、上手 | 何占银侄子 |
| 何宝柱 | 26 岁 | 电子琴、鼓、拉号、小号 | 何喜娃大儿子 |
| 何宝钢 | 23 岁 | 镲 | 何喜娃二儿子 |
| 郭　小 | 21 岁 | 鼓、军鼓 | 徒弟 |

2000 年，我们采访何家乐班时，并没有听他们演奏，只是做了采访。何增统（77 岁、排行老二，2000 年登记）是当地最有名望的吹手之一，2011 年正月十五，我们到鱼河城隍庙庙会采访时，又遇到了这家乐班，但没有见到何增统。



图 2-5　何家乐班上、下手，2010 年鱼河城隍庙会

何增统说：

我师傅是米脂县常石畔的常文章，大哥何增荣跟他学唢呐，我常听，就会了。师傅不用谱，我们也没学谱。有个曲牌叫《四合四》，那是老谱子。儿子何四娃跟常文章学唢呐时，就用录音机录下他的曲，比我学时靠脑子记容易多了。我13岁参加办事，参加过县文化馆的调演。“文工团”要认谱、有文化的人，我没文化，所以未去。农业社时期，外出办事要交钱给大队，大队给记工分。“文革”时不让吹。当时大家都没钱，办不起事，所以也就不请吹手。现有六七个徒弟（定边县两个）。我认识常文洲，他吹得好，曾与他搭过班。现在镇川有四班吹手，不分什么派。上午吹本调，下午吹反调，晚上吹隔调。这是老规矩，不能乱吹。还有“六字调、梅花调、小官调、大官调”。能吹七调的人，才算好吹手。原来曾有过两班吹手对台的事。

他说：乡下人把传统曲目称为“老古板”。

以前你吹秦腔，模仿生旦唱腔，总是有现场效果。这是我们最愿意卖力吹的。突然间，你发现周围的观众听不懂了，无论怎样模仿旦角生角，也没有反应。二十多岁的人，根本听不懂你在模仿谁，是老生还是旦角。吹的唱腔来自哪出戏，更是丈二和尚摸不着头脑。面对观众，突然之间觉得自己变老了。而你要是吹流行曲，周围马上一片叫好声。可是，这些歌又不是我喜欢的。打从开始吹流行曲，老古板就不行了。老人会吹得还行，还想捡，捡不起来了。现在活着的这帮人还能会多少？

“老古板好，流行曲不好。”“我七十多岁了，七十多岁了！”他加重语气地向我们重复这句话，意在强调自己的判断。

何占银说：

今天到附近“老爷庙”参加一个临时庙会。庙会下午4点结束，有太原来的“山西梆子剧团”唱戏。我从小跟父亲办事时学打击乐器，17岁开始

学唢呐。梅花调最难吹，一般不用。我认简谱，现在年轻人大都认简谱。老年人愿意听老牌子，年轻人愿意听流行曲。



图 2－6　中西乐器搭配，2011 年鱼河春节城隍庙会

我们的活动范围在鱼河镇、镇川镇一带。我们有摩托车，可以到处接事。无论店铺开张、贺龙头（建窑）、暖窑（搬迁）、参军，都用吹手。约 70 年代开始吹“二瓦子”（小唢呐），现增加了小号、长号、萨克斯、架子鼓、电子琴。

何家中存有一支锡制管子，现已不用。他们说原来只有和尚念经才吹管子，“观灯、道场”时配笙，一般不用笙。现在乐班普遍用笙。

何四娃观念开放，最早采用西方铜管乐器，立刻受到年轻人欢迎。因为乐班具备了充足的市场竞争力，收入不菲，生活富裕。乐班成员都配备了摩托车，行动快捷，范围广达，不像父辈只能利用一双脚与外界发生着各种缓慢而微弱的联系。迅速捕捉需求，相应改编传统，增添新貌，因而独领风骚，占领市场，是乐班成功的谜底。虽然家中面貌相当城市化，但他还是不愿移居县城。他说：“家里人多事多，到县里不方便。”或许这是农民乐师终生不改的恋土情结：“外面待不住就回家，我们一家子也能过得挺好。”

2011 年，鱼河城隍庙庙会上，何家乐班在位于主殿东面演奏。从正月十二到

十五，都在这里，吃住在庙中。他们用一尺二八的唢呐为我们演奏了陕北民歌《刮野鬼》和流行歌曲。鱼河城隍庙是榆林最大的庙会之一，也是众多艺人集散地。众多庙会中，鱼河为什么一枝独秀，就是因为那里能同时满足各种需求，综合分很高。让人醉心的不单是庙会，还有庙会中的艺术。

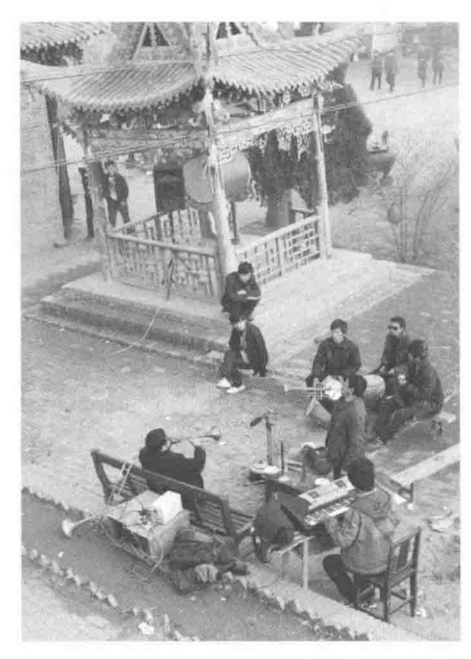


图 2－7　何家乐班落座于城隍庙一侧，2010 年

鱼河镇原称“鱼河堡”（大家都喜爱“鱼河”这个名字），原来由一圈城墙围裹。由于遗存城堡的基座，多年前被沙尘淹没，一直未被彻底拆除，所以在恢复老庙的风气下，当地人挖沙平基，在旧基座上复建了一座烽火台状的建筑，与城隍庙连为一体。城隍庙的历史，从保留下来的文物中可以见证。铁铸大钟的文字：“正德九年十月吉日”（1514），小钟“万历二十一年”（1593）。老人们说，原来庙里有吹海笛子、笙、管、笛的和尚。恢复的城隍庙建于 1983 年，石碑记载了建庙过程中的大事。2010 年，我们看到了新建的城隍庙。庙会管理委员会是个庞大的乡村机构，组织者竟达八百人。每年正月十五、八月初二的庙会，“赶会”者十几万人，需要管饭的，近八千多人，可见组织工作的难度。鱼河镇有一万多人口，是规模巨大的乡镇，位于榆林向外的主干道上，过往运输，车水马龙。

每年庙会至少有三班吹手，“启会”之日，就要开吹。2011 年，我们看到一班和尚的笙管乐与何家乐班。

从 2000 年第一次到秦山村采访，到 2011 年第二次鱼河庙会相遇，已经相距 11 年，两个年头和两个地点，重叠一起。第一次见到何占银，还是个一脸阳光的小伙子，2011 年再见时，因为劳累，看上去一脸暮气。历时十余年断断续续的采访，让我从被访者的身上看到了自己。

### 六、李勇乐班

镇川镇是个颇有名气的小商品集散市场，沿街房舍都辟为铺面。似乎不甘于

在铺子中守株待兔，主人主动出击，把商品摆满门前。从店铺里冲溢而出、泄到门前地摊上的商品，种类应有尽有。商品大潮呼唤出的神奇之力，把街面变得异常拥杂。从音响制品店涌上街头的流行歌曲的巨大声浪，把现代感覆盖在小镇上空。令人想象不到的是，音响店老板说，街面上数十家音响店，每年销售的陕北说书磁带竟达数万盘。从货架上堆积的说书磁带，可以看到敢于进货的老板掂量的潜在销售额。封面印刷精良的当代歌星与说书艺人同列一柜，或许就是变迁缩影：传统与现代，杂陈一处——各唱各的调子。

镇川最著名的乐班是李勇。老家在米脂县树山村，曾在“米脂县秦腔剧团”打过板，自学唢呐，后到西安音乐学院进修了一年唢呐和笙（17 簧、21 簧），曾获 1986 年米脂县唢呐大赛二等奖。2000 年，乐班来了个吹“二瓦子”及笙的河南人，李勇又跟他学了卡戏吹豫剧。他说：

乐班每年去黑龙潭庙会。庙会可能请其他几班吹手，但有时只请我们一班。一班人可分三班，分别外出办事。活动范围在米脂、横山、榆林、定边（一次定边的人家付路费请我们）。一般主家负责派车接送。

白事一般 3 天，早上吹大唢呐，吊孝吹小唢呐、小号，奏哀乐。第二天，接娘家的亲戚来，云帐、纸活拿着出去转一圈。中午“待客”（吃饭）时，电子琴等全部用上。第三天送坟，下棺、招魂、烧纸活、立碑，吹《下江南》、《拜场》。土工做坟时不吹。有些曲牌，红白事可以通用。《老三鼓》结婚一开始用。老艺人吹个调，看你吹不吹得了，这个调是用于比赛。现在吹流行歌曲也分上、下手，如同传统吹法。小唢呐走高音，多加装饰音。学徒一般在家中学习音乐，没有专门地点和时间。平时看电视，听到好插曲，听着记谱，有时也买出版的歌曲本，学习新歌。

看电视听歌曲与买歌本，是新的传承方式。从媒体获得更多资源的年轻人已经不怎么把老吹手当作一回事了，原因是靠记忆获得师傅曲目的总量，越来越少了，拜师求教积累曲目的时代结束了。得到新曲目不麻烦了，在家里就能听到的乐曲，书店就能买到的歌本，使教育方式轻松快捷。媒体不但带来了传播优势，也带来了教育优势，很难想象别的方式能像电视一样把流行音乐送到耳边那么



图 2－8　鼓乐班使用的“号筒”

快，颠覆传统教育的方式引发了深层危机。老吹手耳提面命、由浅入深、循序渐进的传承方式是一回事，年轻吹手泡在媒体中自我成熟的方式是另一码事。所以，原来靠师徒间默契配合、取得教育成果的方法，逐渐被放弃。假定学音乐的吹手已经具备接受新曲目的乐理知识，就不必再向师傅学习背谱了，给师傅剩下的唯一地盘，就是吹奏技术了。如此前提，老吹手便处于越来越被动的局面。如同“80后”、“90后”之类含混不清又不可替代的指代词一样，“代沟”之间的冲突，牢牢套在两代吹手之间。实际上处于代沟两边的不是子承父业的渠道堵塞，也不仅涉及言传身教的师承关系的畅通不畅通，而是亲族传承的结构被新的传播方式所打断，再也无法维系曲目积累的优势。所以，当地人心目中的代际划分，更多的是对新媒体在传承方面反映出来的新方式以及接受这种方式的研判。传承方式才是代际划分的尺度和坐标。

关于吹手间的竞争，李勇叙述道：

> 同行是冤家。常有主家请两班吹手的事，两家在一起吹，我们吹得好，另一班就来起哄。2000 年间，我原来干的乐班派了三五个人，把我的两个指头拧断，用刀子在我眉毛处割了一刀，在医院住了 32 天。当地公安派出所收了他们的钱，不管此事。以前我曾跟这一班人一起干，后来独立出来，那个班主就来闹事。在庙会上，吹到好处时，他就过来乱吹一通。

他讲述的故事，让人看到乐班间的竞争也会经历不亚于战争的残酷程度，动刀子的事，让缠绵的音乐显出了冷冷血光（虽然相互竞争又相互依赖），让人看到对方一脸怒容、外加满眼嫉妒的表情。李勇反应敏锐，不同于父辈蜗牛般的财

富积累速度，虽然说起话来结结巴巴且有点腼腆，不到几年就成为当地竞争力最强的吹手。他敢于抓住乡村文化的发展机遇，充分利用资源和新知识，把电子琴引入乐班。当然，成长的代价很高，时时会打个踉跄，但从他的成功记录来看，他这一刀子也算没白挨。

与李勇搭伴的是石维仁（54岁、绥德县人，2000年登记），1968年高中毕业，在学校任教师十余年，教学包括音乐。17岁跟学校音乐老师学胡胡、笛子，1998年迁居镇川镇，开始学大唢呐、笙。他是李勇乐班的中流砥柱。作为"头"，两人比普通人更容易将自己的命运和乐班联系在一起。

### 七、"结咔子"对话

李勇说话结巴，一开始聊天时，因为钟思第也结巴，他还以为老外故意模仿，一个机灵跳将起来，十分恼火。我看出了他恼火的原因，立刻解释道："这个老外与你一样也是个'结咔子'!"（陕北方言）他愣了一下，瞬间转怒为喜，开怀大笑，因与老外"平等"而搂肩搭背，亲切无比。他的强烈反应，让我先入为主地认为吹手一定没有尊严而且不怕嘲弄的念头瞬间无存。于是，一个外国"结咔子"与一个陕北"结咔子"，花费了比一般采访多一倍的时量，融洽地交谈着。尽管结巴逗人发笑的基本样态没什么两样，但到了一对一、面对面、双雄对决的对垒中，到了"芙蓉相脸"、一模一样的等位交换中，就有了令人捧腹、拍案叫绝之处。因为你分辨不清他们是在认真说话还是有意模仿，是故意让彼此认同还是相互默契故意让周围的人觉得自己不正常，是"正剧"还是"恶作剧"，是真是假，是实是虚，有点暧昧，有点捉弄，那种把人急死、憋死、气死或者笑到上气不接下气的境界，登峰造极。虽然两人说起话来结结巴巴，却都语速极快，聪明智慧写在脸上，意欲快速表达却无法快速表达的竞速中，让人看到两人骨子里的幽默与天真。

谈到苦涩境况，许多吹手的絮叨充满诙谐。李勇就是这种人。他在走出险境中显露出走路的勇气，显露出自己之所以成为自己的智慧，在各种各样的变故中，义无反顾地走出难以预见的魔圈。大唢呐足以使从艺者超脱，走进天宽地阔、鸟翔鱼跃的世界，虽然心胸开阔的背后，常态的是艰难的劳作与重压。李勇个头矮小，精力充沛，形象乖巧，天性活泼，永远是聚会中心，讲起乡村规矩来，让人刮目相看。他嗓音沙哑，却极富穿透力，听其激动不已地谈论，不得不

钦佩略有缺陷的人付出更多代价的从艺生涯，多么令人称奇。因为对作为学者的钟思第缺陷的怜悯，也连带怜悯作为吹手的有着同样缺陷的李勇。

## 第二节　经济收入与招揽生意

乡村音乐组织都有一套管理模式。无须说，家族是最原始、最普遍的组织形式，缘于长幼有序的分配方式也是基本形态。世界上八成左右的私人艺术班社都是家族或带有家族影子的组织，分配的合理与不合理以及产生的和协与矛盾，永远是班主的一大心病。研究家族史的记录告诉人们，能够传到三代的富裕家族只占到一半，所谓“富不过三代”。既然家族传承如此短暂，相应的分配方式，也就没有什么值得总结的或可以当作维持传承的经验值得记取的。但乐班也提供了一些值得探讨的经验，这些运作方式是保障生生不已的机制。

### 一、分账比例

李勇介绍道：

> 绥德请吹手价钱低，镇川经济条件好所以来此定居。这里红白事、开店，都请吹手。丧事冬季1200元，夏季1000元。结婚冬季八九百元，夏季五六百元。冬季，特别是正月里，老人多故，结婚也多。夏季饭容易坏，办事的人少。

李勇介绍了乐班“分账”情况：每次办完事，分一次账。分配比率如下：班主20%；下手13%；小号、萨克斯11%；打击乐器，按程度为10%、8%、5%。每次留下10%，用于乐班购买和修理乐器。从下列表格可知，乐班分配方式十分细致，每人以分工按劳取酬，十分固定。这是乐班机制的核心机密，李勇口无遮拦，一口气道出了“商业秘密”，让我们十分感激。比起大多数吹手的吞吞吐吐来讲，他这么说自然不是为了激发我们的关注，而是想借此说明他的管理能力。他叙述的语气堪比世界500强的当家人，地位决定了站在岗位上的人往往具备的叙述条理和逻辑性。

表 2-4：李勇乐班登记与分配表（2000 年统计）

| 姓名 | 性别 | 年龄、文化程度 | 特长 | 相互关系 | 分账比例 |
| --- | --- | --- | --- | --- | --- |
| 李　勇 | 男 | 35 岁 | 唢呐、笙 | | 20% |
| 李　军 | 男 | 38 岁、小学 | 鼓、打击乐器 | 李勇哥哥 | 10% |
| 李启宏 | 男 | 31 岁、中学 | 鼓、打击乐器 | | 10% |
| 石维仁 | 男 | 54 岁、高中 | 唢呐、笙、笛 | | 13% |
| 石　虎 | 男 | 25 岁、中学 | 长号 | 石维仁儿子 | 7.5% |
| 马宝堂 | 男 | 22 岁、初中 | 萨克斯 | | 11% |
| 马二宝 | 男 | 18 岁 | 小钹、打击乐器 | 马宝堂弟弟 | 8% |
| 薛永生 | 男 | 18 岁 | 小唢呐、小号 | | 11% |
| 薛小生 | 男 | 17 岁 | 小号 | 薛永生弟弟 | 11% |
| 张　伟 | 男 | 18 岁 | 笙 | | 学徒，一年不挣钱 |
| 张诚诚 | 男 | 16 岁 | 锣、打击乐器 | | 学徒，一年不挣钱 |
| 刘云峰 | 男 | 34 岁 | 二胡、板胡、打击 | | 7.5% |
| 石秀莲 | 女 | 31 岁 | 电子琴 | 李勇夫人 | 7.5% |

## 二、吹手收入

赵江（61 岁、榆林市文化局退休干部，2000 年记录）介绍道：

给吹手的付钱方法是“分班”算。第一班：早晨 8—10 点，早餐；第二班：10 点半—下午 4 点，吃饭；第三班：下午 4 点—晚上 11 点，吃饭。共五人，一天算三班，每班 60—80 元。第三天：早晨 8—12 点，算一班。一般 12 点出殡。在大街上拉丧，算一班。

米脂县李家沟乐班的分账比率，因为常年经营，基本定规，成员人人知道，分少了下次就不跟你合作了，所以大家按规矩办事。传统五人乐班：班主 40%，下手 30%，三个打家伙各 10%。现代乐班是：三个号（小号、萨克斯、长号），好的 12%，不好的 10%（基本各分 10%），小唢呐 20%。谁家投资买架子鼓，就从每次收入中扣下 50 元，其余按比率分配。演唱戏曲与民歌的女演员，多非李家沟人，需外请，一般给七八十元。

聘请乐班的报酬，虽然约定俗成，也根据主家贫富程度、关系远近而临时约

定，关系好的少要点，关系远的多要点。季节更是价格高低的重要因素，腊月、正月是旺季，一次活儿的酬劳可达千元以上，淡季只有300元。

吹手收入随着生活水平的提高而变化，老吹手回忆，原来的回报常常不是现钱，而是粮食、羊肉等实物。即使给钱，数目也有限。20世纪60年代，一个乐班最高挣8元钱，人均不到2元。在当时，这个数目就是令人羡慕的了。李岐山说："'文革'前在地里劳动一天挣3角钱，出去吹一天挣10元钱，交生产队4元，自己挣6元。"正是比种地可观得多的收入，促使了乐班发展。

既然存在商业往来，自然有许多内幕。阎向成是榆林市著名的"拦头"（专门承办丧事的人，后面详细介绍），发丧人家多先找他，由其决定请哪班吹手。"阎师"（对他的尊称）与市里八个乐班都有联络，遇有葬礼，一般由他承接督办。封小平说："吹手办白事，一般一天200元至500元，因为阎师给各班拦活，必须给回扣。我们封家给的回扣少，阎师就不找我们。比如，我们在家，阎师却对主家说，封家人外出办事了，去找另外一班。"阎师对八个乐班的选择标准，自然是看哪家的回扣多。"吹手们有苦说不出来。"

下面是两份不同年月的统计表，可以说明近十年变迁的幅度。

**表2-5：陕北鼓乐班奏乐价格表①（2001年5月统计）**

| 价格 | 旺季 | | | 淡季 | | |
|---|---|---|---|---|---|---|
| 礼俗 | 大班 | 中班 | 小班 | 大班 | 中班 | 小班 |
| 婚礼 | 800—1000 | 500—800 | 300—500 | 600—700 | 300—500 | 200—300 |
| 丧礼 | 1200—1300 | 800—1000 | 500—700 | 800—1000 | 500—800 | 300—500 |
| 秧歌 | | 1500—2000 | 800—1000 | | | |
| 祝寿 | 500—800 | 300—500 | 150—200 | 300—500 | 200—300 | 100—150 |
| 开业 | 800—1000 | 600—800 | 300—400 | 500—800 | 300—500 | 200—300 |
| 广告 | 600—800 | 500—600 | 200—300 | 300—500 | 200—300 | 100—150 |
| 过关 | | | 150—200 | | | |
| 参军上大学 | 500—800 | 300—500 | 150—200 | 300—500 | 200—300 | 100—150 |
| 合龙口 | | | 150—200 | | | 100—150 |

① 田耀农：《陕北礼俗音乐的考察与研究》，上海：上海音乐学院出版社，2005年，第173页。

下面是2009年横山县的编制与收入情况。

**表2－6：小班（五音）与大班编制与收入**[①]

| 名称 | 小班（五音） | 大班 |
| --- | --- | --- |
| 成员人数 | 5人左右 | 10人以上 |
| 乐器组成 | 上手唢呐、下手唢呐、皮鼓、镲、铜鼓 | 唢呐、小号、笙、管子、大号、长号以及皮鼓、镲等打击乐器 |
| 演出酬劳 | 800—1000元每天 | 2000—5000元每天 |
| 参与活动 | 庙会 | 婚丧嫁娶、开业庆典、生辰满月 |
| 性质 | 负责与神有关的事情 | 负责与人有关的事情 |

从2001年到2009年的统计，可以看出10年来乐班收入的大幅度提高。

拦头与吹手之间，形成相互联络的操办系统，这方便了一般办事者。我们在市县街面上看到许多专卖“花圈纸活”的商店，铺面广告上都标明包括联系吹手的服务项目。1949年前的“杠房”（抬棺材）的全套服务旧俗，逐渐恢复。

## 三、吹手的名片

鼓乐班是个从来不避讳以盈利为目的的商业组织，经商意识在改革开放的经济大潮中就更不加掩饰。下面列举几位吹手的名片，从中既可看到广告意识和招揽生意的愿望多么强烈，也可看到民间礼俗仪式经营的礼俗种类。名片上毫不客气，把最值得自豪的成就罗列出来，常文洲自称“大师”，把自己置于整个县城吹手的最高位置。

21世纪之初，吹手家大都安装了电话，高九还配备了当时极为少见的手机，年轻一代的商业头脑青出于蓝。无须说，名片一度是城市社交场合代表身份的象征，这种形式迅速被吹手接纳，某种程度上反映了他们对待社会身份的诉求。名片确实是反映观念巨变的“名片”。

最后一张名片，是一家寿衣、花圈店老板的，反映了与葬礼相关的连锁经营。丧葬一条龙服务：花圈、纸扎、阴阳、吹手、掘墓人、抬棺人、司机，以及以此为对象的庞大服务行业，互为依托，共生共荣。

---

① 佘雯靖：《陕北横山春节风俗中的音乐活态资源考察与研究》，中国音乐学院硕士论文，2009年，第61页。

| 米脂东大街鼓乐队<br>荣获榆林地区唢呐比赛一等奖<br>常文洲大师<br>常连成副手<br>∞∞∞∞∞∞∞∞∞∞∞∞∞∞∞∞∞∞<br>地址：米脂县东大街39号　电话：6224926 | 承办：红白喜事、广告、开张、晚会伴奏<br>本乐队拥有豪华音响设备：电子琴、小号、长号、爵士鼓、大小唢呐、笙、笛子、二胡等各种民间打击乐器。<br>常文洲：民间知名艺人，曾赴北京献艺，受到国内外艺术家的好评，并参加亚运会开幕演奏。 |
|---|---|

| 米脂县高九青年鼓乐队<br>米脂县唢呐比赛二等奖得者<br>高九　领班<br>电话：6224975<br>传呼：963－6220229<br>手机：13992230674<br>地址：三里楼四排二院 | 本乐队有铜管乐、笛子、笙、架子鼓、电声乐、唢呐等。男女歌手、扩音齐全。采用传统与现代技巧相结合的方法，服务于红白喜事、开业典礼、秧歌庙会、广告宣传等。 |
|---|---|

| 镇川何庄鼓乐队<br>何四娃　联系人<br>联系地址：榆林市镇川何庄<br>联系电话：0912－3473128 | 西洋管乐　笙琴唢呐<br>民间说唱　爵士架鼓<br>交响吹打　扩音齐全 |
|---|---|

| 陕西省佳县红白事服务部<br>常保卫　崔卫军<br>地址：佳县百货公司大门口<br>电话：6722735　6020325（宅）<br>手机：13629229455 | 经营范围<br>主营：花炮、花圈、纸活、批发花、香、纸<br>兼营：定制寿衣、租借灵篷、孝服<br>联系：山西长号鼓乐队、道士和尚、摄影 |
|---|---|

## 四、邋遢外貌

接触大部分吹手的突出印象就是衣冠不整、肮脏至极，这几乎是所有吹手的共同特征。刘振富长年不洗头，粗硬的头发打着许多结，无规则地炸开在头上。衣服破旧，沾满尘土，一副邋遢外貌。2000年2月9日上午的王建章“拉丧”仪式上是这个乐班，2月11日中午老年“夕阳红”秧歌队在体育场彩排秧歌，

还是他们伴奏，几个仪式，服装几乎没有变化，终年就是一套外装。看着他们与秧歌队队员熟络地聊天，表面上似乎已经融进了当地人的生活，别人也并未把他们当外人看。但服装与头发却在形象上明显地有别于普通市民。如此着装，是否是历史遗留下来、吹手必须与一般人示之以别的标志之一？这个阶层何以如此蓬头垢面、旧衣烂衫，不像一般市民一样穿得干干净净、体体面面？四处游走时的辛苦以及得闲就席地而坐的习惯，是无法穿得干净一点的理由？

采访吹手，几乎无人不谈及遭受不公平待遇的话题，无时无刻不追求社会地位的改善，无时无刻不对歧视予以抗辩。藏在每个吹手心底的强烈诉求，让人明显感觉得到：不要把我们看作吹手，当普通人看最好。然而，正是在各方面都力图与平常人保持一致的群体，何以在生活细节上甘愿自虐、不图维新？或许吹手阶层在上千年的屈辱史中穷惯了，低贱惯了，即使生活质量提高了，也一下子不习惯装扮为平常人，既没学会打扮，也不习惯处理公众形象。不是没有条件，经济上也决非达不到穿戴整洁的程度。不光政府早就使吹手的地位与普通人不分高低，更因为比普通人略高的收入以及身上时时散发的艺术之光（甚至时时自我标榜为歌星），也应保持光彩照人的面相。他们何以在穿着上不与闪亮登场的歌星看齐？贫贱之色，仍不可掩？

观察吹手对付度日、无意改善形象的态度，难免让人心生疑惑，难道他们依然画地为牢、另作别类？换句话说，自我鄙薄、自感卑贱的潜意识仍在发挥作用，因而自觉不自觉地保持着与常人的距离？看来，职业的距离并不可怕，可怕的是意识中的距离尚未消弭；身份的分化也不可怕，可怕的是无法斩断自我定位中的当今与过去；甚至身份的对立也不可怕，可怕的是转化为一种对抗意识和无意自我化解的边缘心理。

不能不佩服吹手苦中作乐的方式，当然，苦中作乐永远是吹手适者生存的能力之一。文化身份也好，社会阶层也好，都是为生存的理由找个归宿和依托，说到底就是心灵寄存处，即在社会常态中自我保护、自我定位的认同方式。忍辱负重是吹手性格的特点之一。四处漂泊，不敢在人面前争强好胜，据理相争，给多少拿多少，给什么吃什么，成为他们对待整个社会的乞求态度。外貌不讲究是否隐藏着渴望主人“施舍”多一些的自我“作践”？

严酷的等级制贯穿于整个封建时代，吹手处于金字塔的最底层，像土里的蚯

蚓，在仪式夹缝中求生存。常年泡在红白仪式中，看着新人走进洞房，自己却娶不上媳妇，一双双夫妇结为连理，在自己的吹吹打打中热热闹闹、欢天喜地地掩上房门，吹手只能羡慕地看着房门掩上而悄然离开。这种生活方式在多大程度上影响了吹手的性格？一般人回忆往事时会联想到作为人生礼仪或喜庆场面背景的吹鼓手吗？除了吹吹打打的音响，谁也不记得他们的脸，但却可能记得一身邋遢的服装和近似乞丐的模糊形象。天地良心，世界上还有比他们更通人情的吗？出卖手艺时真的在动感情！可没人记得，因为他们的外貌太不让人敬重了！一般人评价一类人时免不了看外表，吹手的外表让自己减分。在办事者眼里，吹手是一股不那么好闻的气味，一张不那么干净的脏脸，一副控制不住咳嗽、随地吐痰的坏品性。人们既离不开鼓匠，又保持清醒距离，唯恐脏了自己。主人需要脸面时，他们招之即来，主人需要脸面时，他们又挥之即去。



图2－9　仪式中鼓乐班的“行乐”

穿衣戴帽，服装打扮，让人体会行业的高低贵贱。如果以此作为检验标尺，衡量新老吹手习性中的传统分量，明显可以看到两代人之间的差别。新生代吹手展示了新外表，或者说新的生活姿态。虽然封小平一家依然没有买房置窑，尚未在居住条件上彻底融入城市，但装束干净整洁，相当城市化、时代化。沐浴着城市环境和生活质量，祖先很难再把他们归为同类了。传统包袱不再成为年轻吹手立世为人的负担，他们不但成为名副其实的城市人，甚至已从领略艺术之妙的审

美角度，鄙夷胼手胝足、无暇提高素养、充分欣赏唢呐的城市小民。

耐人寻味的是，在文化语境中，人们多对农民予以赞美，却很少对吹手、戏子予以赞美。没有他们的存在，就没有一座城市之所以活生生的因素，这是鉴别一座城市是不是有文化底蕴的标尺，如果没有这类声响，市声嚣嚣就不会朗朗带韵。榆林因为有吹手而活泼，声响传达出城市生息中最具特色的一面，而制造了生气的人却带着寄人篱下的自卑，未敢堂堂正正、有尊严地活着。常年巡游街面，使其不愿装扮得体体面面，依然保持了仅仅略高于乞丐的褴褛！当然，尽管被人瞧不起，吹手的生活依然有条不紊。谈吐和习惯符合传统规矩，也许生存之道和自知之明，是根据需要制定的，尽管这些生存之道因为沉重的历史包袱而需要改善。

### 五、进入城市

20 世纪 80 年代以来，政府逐渐放松城市人口的控制，部分吹手离开家乡，走进城镇。榆林市内的八家乐班，全部来自下属县镇，米脂的常文洲、高九，镇川的李勇，都从农村走进城镇，这一趋势还在逐渐扩大并在一定程度上降低了吹手行当的贫困蔓延。昔日的生活家园，没有可以拿出更多钱来供养艺术的消费阶层，今日，一个在生计之外拿出余款供养艺术的消费阶层出现了，他们就是昔日捉襟见肘、年无余财而今迈入小康的城市市民。依附于消费阶层的民间团体自然找到发展空间，随着市民经济的壮大而壮大。榆林城中由 20 世纪 50 年代的两个乐班到 90 年代末的八个乐班，米脂县由两个乐班发展为四家乐班，说明了经济生活的稳步提高促使了艺术班社生存环境的改善和数目的增长。

我们一直希望把艺人城市化的过程记录下来，但始终没有做到，系统性整理更是缺乏。自 1949 年后，乡村艺人通过各种途径逐渐变为城市居民的过程，是农业社会向工业社会转型过程中一个社会阶层放弃旧式生活模式、建立新式生活模式的典型案例。农村劳动力分化，由农业转向非农业，由农村转向城市，是经济革命和社会革命的现实场景，是面向现代化必然发生的现象。记录这个蔚为壮观的过程，自然是民族音乐志的课题。毋庸置疑，民族音乐志可以发现大量有价值的变迁故事，用以解释我们面对的特殊历史，即把“现代化、城市化、全球化”的宏大题目落实到具体个案的真实历史。作为农民工的伴随现象，吹手进入

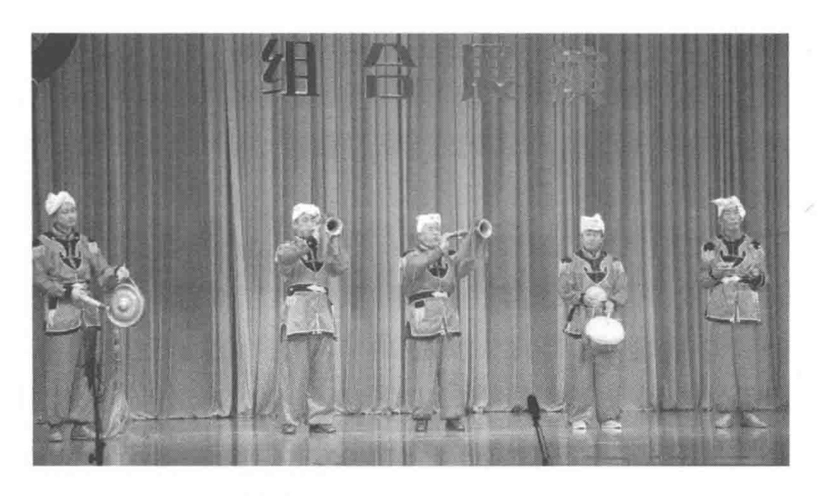



图2－10　参加全国乐种展演的陕北康家乐班，2013年山东

城市，当然也属于求同性反应和从众性行为。可以说，一个本来就爱闹动静的阶层已经不大能容忍乡村寂寞了。时代改变了，吹手成为有技术支撑、有生活理想并敢于付诸行动的人。虽然一时还进不了大中城市，举家迁移县城却是可以实现的第一步。

20世纪80年代后，农村基层“去组织化”，没人阻止年轻人自由出入。社会基层组合松动了，农民开始四处飘移。农村人口城镇化，首先从有手艺的群体开始。倚仗技术，在城市踏进一只脚，从租房到买房，兑变为真正市民，把下代人的希望寄托于此。吹手融入城市的过程也是接受城市文化和商业观念的过程，有些人获得了稳定收入。既然插入一只脚，下一步就是社会性融合，十几年过去了，成功融入者当然连出生地和原籍都不必提了，自然就是榆林人了。虽然会对从食品价格到租房佣金传导的灼热有切肤之痛，奢望有廉价住房、医疗保障、子女教育，但也知道不会马上实现。从吃的到穿的住的，乡下吹手的最大愿望就是变为城里人，铆着劲把孩子送进学校。在制度和政策层面上，城市还不会马上给予吹手以正常待遇，给予社会福利、社会保障、社会教育等政治权利和经济权利。社会保障网呵护每一位公民的道路依然漫长。

我们观察的乐师还处于相当贫困的状况中，正如美国经济学家巴里·诺顿在《中国经济：转型与发展》一书中认为的那样，中国是一个复杂的经济体。

当前的中国经济是一个传统与当代、社会主义与市场等各种成分混杂在

> 一起的经济体。一方面，中国是当今世界经济增长最快的国家，但另一方面，中国仍然在与贫困作斗争。虽然当代信息已经出现在中国的大城市，太空计划也开始实施，但大部分中国农民仍然在为生存而奋斗，众多的家庭小企业也在跨国公司林立的城市中为生计而奔忙。[①]

迁居城市的吹手，常常并未失去土地，只有在老家的那一小块土地不能维持生计了，只有传统农业难以维持一个成员越来越多的家庭继续生存了，他们才会放弃瘠薄而稀少的土地，告别贫困却温暖的家业，走向冷漠却公平的市场。许多吹手心中依然充满安土重迁的观念，希望有朝一日回到田园。吹手在市声喧嚣的城镇街面上迎风鼓吹，心里想的却是早日回到清静的家乡。以土地为财富、而且几乎把土地视为唯一可靠财富的农民生活的空间中，这一观念依然牢固。当然，艺人开始把副业当主业，将主业当副业已然成为大势所趋。商业化迎合了城市化的要求，得到了整个社会的鼓励。

## 六、行话

三百六十行，行行都有自己的话语系统，只是开放与封闭程度不同而已。属于对同行对话、也只有同行听得懂的，就是“行话”。

> 在一个社群所用的共同语言之外，也必然会因个人间的需要而发生许多少数人间的特殊语言，所谓“行话”。行话是同行人中的话，外行人因为没有这种经验，不会懂的……“特殊语言”不过是亲密社群中所使用的象征体系的一部分，用声音来作象征的那一部分。[②]

使用和流传行话的社会阶层不多，老人们说：和尚道士，没有行话，只有吹手、理发匠（吹手常兼作理发匠）有行话。为什么吹手行当会产生行话和使用行话？作为生活底层的群体，行话是其生存工具中不可或缺的部分，与产生、创造、使用行话的人群的特殊历史紧密相连。这是个至今仍未充分探讨却需探讨的

---

① 安佳：《中国经济之当局与旁观》，《读书》2010年第9期，第16页。

② 费孝通：《乡土中国》，香港：三联书店香港有限公司，1991年，第17页。

问题。近些年，行话开始成为学者关注的对象。田耀农《陕北礼俗音乐的考察与研究》[1]、吴凡《阴阳鼓匠》[2]、陈克秀《雁北鼓吹乐艺人的“黑话”》[3]，都已记录和探讨了此类问题。我在《吹破平静》中也综述了他们的意见。

值得注意的是，行话中对钱数的避讳。虽然乐班是公开向人讨价还价的组织，但成员毕竟是传统社会的一分子，需要遵守传统社会的规矩，不能直接谈钱论钱。人与人之间避免直接讨论金钱，需要通过某种间接方式。吹手称“鼓家”，办事者称“主家”，观众称“看家”。在市场上，“鼓家”与“主家”“拉价”，需要采用一套含蓄隐讳、即使当着“看家”的面常人也听不懂的语言。为避免尴尬，采用手语和行话，依然在现今交易中大量存在。这套语言早已体系化，并在圈子内广泛流行。

白云山道观的东面，有一块“庙管会”开辟出来专门让商贩摆摊的场地。庙会期间，有三家买唢呐与铜器的商贩在此摆摊，常文洲是其中之一。山西省临县三交镇武家沟的武锦平，也在此买唢呐和铜器。他说：爷爷武祖元、爸爸武海全，再到他，至今已有三代制作唢呐和铜器，在山西一带颇有名气，还曾接受中央电视台采访。他们每年来白云山买唢呐，与常文洲相熟。

我们目睹了常文洲与一位年长农民讨价还价的过程。买卖过程，自始至终保持着不直接谈价、采用手语的方式。因为没有旧时长衫的宽大袖口，两人把手藏在皮夹克下面，手语讨论。老者面带笑容，常文洲也一脸和气，他们一面说着话，一面在下议价。最后以 150 元买了一副钹和一面锣。整个过程，两方自始至终没有提及一个钱字。“肮脏”的数字和字眼，是温暖的乡村社会是不能当面提及的。

当然，现实生活也发生了变化，明争明讨，大声谈钱的事也随时可见。常文洲一次与一位农民谈价时，争得面红耳赤。他看到我们观察他，显得异常尴尬，我们赶快离开那里。从表情上可以看到，常文洲骨子里很传统，不愿意让人看到他为了钱而斤斤计较。无须说，市场上的常文洲，已经不是吹手和艺术家，而是个地地道道的买卖人。下面是部分行话：

---

① 田耀农：《陕北礼俗音乐的考察与研究》，上海：上海音乐学院出版社，2005 年。
② 吴凡：《阴阳鼓匠——杂秩序的空间中》，北京：文化艺术出版社，2007 年。
③ 陈克秀：《雁北鼓吹乐艺人的“黑话”》，《中国音乐学》第 4 期，2007 年。

**收入类：**

捏、处头、花花、对年货 = 钱；挣捏 = 挣钱；

签账 = 收钱；擦了 = 谈价钱；

收伙、收户 = 吃饭；抿 = 喝；

刘、月、王、在、中、生、兴、张、艾、家；

一、二、三、四、五、六、七、八、九、十。

**人物、事务类：**

起身、开身、开排 = 办事、演出去；拖条 = 到哪里去；

串 = 红白事的“事”；白头串 = 白事；红头串 = 红事；

点家 = 事主家；梁子 = 总管；

老苍 = 老年人；把子 = 年轻后生；

斗花花 = 小女孩；花子 = 少女、新娘；帽子 = 年轻媳妇；

拔雌子 = 男性性行为；

锁儿家 = 要饭的；兑食 = 要东西的“要”；黑龟鱼 = 小偷；

乞唠嚷家 = 阴阳先生、和尚、道士；

圆、条圆 = 香烟；火山子 = 酒；清灵子 = 茶；

薄尘子 = 面粉；粘细子 = 小米；渣子 = 肉；千层子 = 豌豆扎面；

热事 = 糕；水壳 = 番瓜；辟头糊 = 米汤；

壳帐 = 地方；煤碇 = 煤炭；

昏了 = 天快黑了；捅糟了 = 睡觉。

**演奏类：**

太行山稳 = 节奏速度平稳；

条形码着、调 = 好；撇 = 不好；

红板 = 正确，合上板了；黑板 = 没有合上板；

回头 = 反复；

叫喳唠 = 吹手；了乌家 = 不入行的吹手。

**乐器类：**

鸦子＝唢呐；皮＝鼓；敲皮、揉硬皮＝打鼓；

中筒子、长号＝撑号、伸筒；铜锣＝乳锣；

鎈鎈＝小鎈；劈鎈＝击鎈；叫雷子＝炮手。

**米脂吹手们对各家乐班的称呼类：**

打家＝赵家；扯不断家＝常家；

没底了家＝申家；邓成子家＝窦家；

来头＝高家；不气家＝杜家；

木子家＝李家；草灿家＝艾家；口儿家＝张家。

**姓氏类：**

刨蹄家＝姓马的；蹦不上＝姓高的；

颗颗家＝姓窦的；粉汤家＝姓白的；

开门子＝姓张的；虎头子＝姓王的；

灯笼子＝姓赵的；擀皮子＝姓郭的；

恨不动＝姓陈的；墨碇子＝姓郝的。

上面的行话，录自吹手的叙述。有些仅能记其发音，难以追究到底该用哪一个字，有些也确实可能只有发音的意义而没有字面意义。我在《吹破平静》一书中对行话作过阐述，此不赘述。

需要说明的是，吹手行话中，有相当比例是流通区域对姓氏的避讳。这一现象令人思索。这大概是背后说人的掩饰。当地几家乐班，都有姓氏避讳的行话。说明相互之间谈论最多的，就是这几家乐班，所以，形成固定行话。

解读行话以及更重要的解读行话背后的社会含义，是个有趣的课题。可惜，能讲全套行话且能解释行话的人已经不多。行话的构成，大致包括以下几个方面的内容：一是数字，二是姓氏，三是赏评，四是事物。行话涉及的范围并不广泛，买卖信息和势力范围的密语，交织一起，均有独到精准的阐述和朴质表述。看得出来，许多话语是无时不在如何谈话与不受伤害之间做取舍，无时不在存续

生存技能和传递信息之间做权衡，其中还有许多平头百姓的乐子，相互揑喻。这些有着普遍接受预设的话语，对研究吹手，自然有参考价值。这套语言渐被遗忘，说明了人们越来越不避讳谈论金钱，越来越不隐讳指名道姓了。

## 第三节 艺匠之辩与口述史的意义

郭乃安提出“音乐学，请把目光投向人”：“音乐，作为一种人为现象，创造它的是人，享有它的是人。音乐的意义、价值皆取决于人。因此，音乐学的研究总离不开人的因素，如果排除人的作用和影响而孤立的研究，就不能充分的揭示音乐的本质。”① 上面的记述采用了“口述史”的方法，当然是想把音乐家作为研究主体。记述他们的现在，不能不提及他们的过去，这个群体与陕北有特殊的历史因缘。

“民间艺人”是一个在20世纪中国音乐界的话语系统中最早创立、广泛采用的概念。1949年后，随着“劳苦大众”翻身解放，当家做主，“民间艺人”也作为一个分支，成为国家话语和价值体系中被尊重的群体。但在实际生活中，或者说在习惯上，传统观念尚未随着新政权的建立而改变，沉积意识的“老眼光”，依然在某种程度上支配着人们的看法。滞后的意识形态还不可能马上建立一套有说服力的价值体系，随着“劳动人民当家做主”的口号建立起相应标准，令人相信“民间艺人”有“品味”。人们至今也没有把“民间艺人”的活动真正视为艺术活动。只是少数事例，才把个别人视为可以与艺术家平起平坐的音乐家，把个别民间曲调视为可与作曲家的创作平分秋色的“作品”，而且大部分情况下还是在作曲家把这些曲调改编或搬到自己作品时才获得认可。

这就是我们面对的现实和讨论的话题：为什么根深蒂固的歧视在“人人平等”的现代社会依然难除？古老的根结源自何方？为什么要把“吹鼓手”与“音乐家”区别对待？②潜藏于意识底层的标准是什么？乡村农民何以要把同样种

① 郭乃安：《音乐学，请把目光投向人》，济南：山东文艺出版社，1998年，第1—2页。

② 毛泽东《同音乐工作者的讲话》：“在座的都是‘西医’，是学西洋音乐的，要依靠你们。请吹鼓手来办音乐专门学校是不行的，这些事还是要靠你们办。”《人民音乐》1979年第9期。甚至连“解放了劳苦大众”的毛泽东，也对“吹鼓手”有这样的偏见。

地的人分出个三六九等，不甘于同半职业的“吹手”和“戏子”站在同一条身份线上？

## 一、龟兹与音乐

距榆林十五公里的北城台，残留着一座城池遗址，据当地学者考证，那里是汉代建立“龟兹县”的地方。北魏郦道元《水经注》：“帝原水西出龟兹县，东南流。县因处龟兹降人著称。”杨守敬《水经注疏》考证：“帝原水即今榆林西河，亦名榆林河。”《陕西通志》、《延绥镇志》皆载“龟兹在城北十里”。[①]

> 《汉书》所记有两处“龟兹”，一见于《西域传》，是为龟兹国；一见于《地理志》，则为龟兹县，地当今陕北榆林，与龟兹国相距甚远，乃是安置龟兹国投汉民众的地区，因亦以“龟兹”命名……以边远少数民族原有的国名、族名命名安置该民族投汉民众的地区，是汉代的习惯。[②]

据冯洁轩考证，“龟兹”一词的原始读音（gui zi），从宋代开始变为（qiu ci）。宋人丁度等编《集韵》，沿袭唐代颜师古保留的东汉应劭注，颜师古在《汉书·地理志》“龟兹”句下注道：“应劭曰：音丘慈。”“应劭注中的‘丘慈’二字，只不过是他个人认为比原来所取‘龟兹’二字更与外语音相对应的对音字。”[③] 也就是说，应劭并非注音，而是被训诂学称为“改字”的“改译”，即用新的译字代替旧译的对应字。支持冯洁轩读音判断的是陕北民间至今不改的读音。还有个有意思的旁证：

> 1871 年张德彝在巴黎时，有个叫郑延的法国人前来拜访，此人明知故问地道：“久闻贵国人们呼泰西人曰‘桂子’，不知何所云然，方祈明示。”张德彝明知他问的是“鬼子”，就也故作玄虚地搪塞此人。他说“桂子”这

---

① 马润章：《龟兹县的建置始末以及作用》，《榆林文史资料》第十五辑。中国人民政治协商会议榆林市委员会“文史资料委员会”编印，1995 年。

② 冯洁轩：《“龟兹”读音辨正》，《金石回响》，上海：上海音乐学院出版社，2006 年，第 188—193 页。

③ 同上，第 192 页。

个词出自两千年西域的一个地名，叫作“龟兹”。汉代的使者当年最早从那里引进了葡萄种，但随着时代的变迁，“龟兹”的发音以讹传讹，读成了“桂子”（鬼子）。[①]

这个在地方史中不起眼、业已消失的小县，也许就是揭开此地后人何以对鼓吹艺术情有独钟的谜底！龟兹县始建于汉武帝，至东汉建安二十二年曹操下令撤废，历时三百余年。置县目的，无非是使龟兹人投汉后，迁居此处，便于管理，以靖边患。然而，龟兹“降人”生活的并不太平。这个在历史记载中以“龟兹乐、龟兹部、龟兹伎”著称的群落，在汉文化的强大背景中倍受排挤，不得不仍以传统生活习惯，从事自己擅长的职业。龟兹人能歌善舞，在地处边塞、驻军商旅密集的地带，卖艺谋生。随着统治者的排外政策和战乱灾荒，龟兹人的后代仍然部分从事祖先的行当——吹鼓手。“龟兹”一词也逐渐演变为从事行当的代称，这一代称也就被排外的汉族人赋予了侮辱性含义，成为骂人话“龟子”。从“龟兹”的读音可以观察到中国人对“鬼子”（一般写法）一词的贬义定性。由“龟子”演变为通俗的骂人话“王八”，最后变成一串连音译加义译的同义反复语：“龟子、王八、吹鼓手。”[②] 如果说“吹鼓手”是个骂人的词，那么“龟子、王八”分明就是大耳刮子直往脸上煽了。

用字寓意，古今变迁。在古代相当长的一段时间中，“龟”字是好意，取其长久长寿之意。

《日知录·龟从筮逆》：“《洪范》有‘龟从筮逆’……《传》曰‘筮短龟长’。”[③]

《书传》：“龟之为言久也。千岁而灵。”[④]

东汉班固《白虎通·蓍龟》：“干草枯骨，众多非一，独以蓍龟者何？此天

---

① 原文载张德彝《随使法国记》，左步清点，钟叔河校，长沙：湖南人民出版社，1982 年，第 181 页。

② 贾平凹：《秦腔》：“这刘新生以前吹过龟兹乐班，甚至扮过旦角。”北京：作家出版社，2005 年，第 18 页。

③ （清）顾炎武：《日知录》，黄汝成集释，栾保群、吕宗力校点，上海：上海古籍出版社，2006 年，第 92 页。

④ （汉）班固撰、（清）陈立撰、吴则虞点校：《白虎通疏证》，北京：中华书局，1994 年，第 329 页。

地之间考寿之物，故问之也。龟之为言久也。”[①]

西汉刘向《说苑》：“神龟千二百年。”刘向《易系辞义》：“蓍之言耆，龟之言久。龟千岁而灵，蓍百年而神，以其长久，故能辨吉凶。”[②]

晋葛洪《抱朴子·对俗》：“知龟鹤之遐寿，故效其道引以增年……龟鹤体貌，与众虫则异……众木不能法松柏，众虫不能学龟鹤。”[③]

《论衡·卜蓍篇》：“孔子曰：……龟之为言旧也，明狐疑之事当问蓍旧也。”[④]

《太平御览》：“龟三千岁上游于卷耳上。”[⑤]

唐朝用“龟”字做名字者屡见不鲜，陆龟蒙、李龟年，刘禹锡侄子名“龟儿”，足见礼重。《旧唐书·崔湜传》载：“（崔）液尤工五言之作，（崔）湜常叹伏之曰：‘海子，我家之龟也。’海子即液小名。”[⑥]《旧唐书》还把历史“镜鉴”称为“龟镜”。[⑦]

延至明代，用龟字做人名的事，数量大减，有清一代，遂成绝迹。重新解释的原委，源自对玄武图形的俗说。古代把二十八宿分为东西南北，东方青龙，西方白虎，南方朱雀，北方玄武。玄武为龟蛇合体，蛇缠龟身。这一造型有多解，龟蛇交合，便是其一。许慎《说文解字》：“龟，旧也，（‘旧’通‘久’）外骨内肉者也，从蛇，龟头与蛇头同。天地之性，广肩无雄，龟鳖之类，以蛇为雄。”[⑧]按照许慎之说，龟无雄性，与蛇交配，产生后代，这当然是子虚乌有，但传至后世，却产生了世俗影响。宋人陆佃《埤雅》承袭许慎说：“广肩无雄，与蛇为匹，故龟与蛇合，谓之玄武。”明中叶后，世情颓靡，对玄武图形的解释集中于龟蛇交合，明人谢肇浙《五杂俎》：“今人以妻之外淫者，目其夫为龟。

---

① （清）顾炎武：《日知录》，黄汝成集释，栾保群、吕宗力校点，上海：上海古籍出版社，2006年，第92页。

② （汉）许慎、（清）段玉裁注：《说文解字》，上海：上海古籍出版社，1981年，第678页。

③ （晋）葛洪、王明著：《抱朴子内篇校释》，北京：中华书局，1988年，第46页。

④ （汉）王充：《论衡·卜蓍篇》，上海：上海人民出版社，1974年，第369页。

⑤ 同①。

⑥ （后晋）刘昫：《旧唐书》，北京：中华书局，1975年，第2624页。

⑦ 同上，第2799页。

⑧ 同②。

盖龟不能交，而纵牝者与蛇交也。”把玄武图想象为雄蛇与雌龟交配，把乌龟比喻为纵妻卖淫的男人。《三言》、《二拍》及清代小说大量使用乌龟字眼骂人，《红楼梦》薛蟠道：“女儿悲，嫁个男人是乌龟。”龟名沦落，谁人敢用。[1]

一个名词在使用过程中产生了完全相反的释义，是历史上常有的事，然而，对于龟字的解释却偏偏落在了音乐家头上，让人不解。这个越来越不干净的词，几乎成了吹鼓手的代名词，使一个有声有色的阶层，变成不齿“正人君子”的“王八乌龟”。让人觉得这些在万人口中视为异类的音乐家还是不是在沙漠上跋涉了数千里来到长安被受时人尊敬的那群人?

传统以特定方式规定了龟兹人的行为方式，规定了这拨人必须遵循规矩，世代沿袭。于是，这支定居下来一边靠农业生产一边靠卖艺维生的人群，就成为最低下的群体。低贱不单是等级社会对一种职业的歧视，而且是对一个民族的歧视。弱小民族和弱小阶层，在生活夹层中，面对的不仅是等级制度，而且是一个强大的不容夷狄立足的汉文化。中原人与西域人贸易集散地的北疆，中原文化持有者一边在享受西域风格的艺术时对表演艺术家投以惊诧目光，一边对其出身和民族抱以鄙视，以至世世代代的变迁中，从事这一行当的人早已不单是龟兹人而变为发配充边的汉族同胞之后，仍然习惯性地认定吹鼓手是贱民。从事者的成分在历史岁月中日益复杂了，但作为一个被歧视阶层，始终不得翻身，并将这一阶层含有的许多特征带进法律上人人平等的社会。

被压迫阶层迟早要在社会变革中为自己的正当地位发出正义呼声。米脂县吹手中流传着这样的故事：清代初年，朝廷学台大人奉命来米脂巡查此地三年中出了两个状元的原委，米脂县令雇了一班吹手到距县城40里地的“四十铺”迎接。印斗乡常石畔的常巨财（另一说：鱼河堡的高增翊），技艺超群，从四十铺动身，曲连曲，牌接牌，直至米脂，连奏不辍。学台大人一路称奇，赞不绝口：“状元不仅出在考场里，七十二行，行行出状元。”领奏跪言：“多谢大人夸奖。小人有吹唢呐的本事，却戴着‘龟子’的帽子，受人冷落，子孙不幸，难入考场。斗胆求大人开恩，脱去吹手的‘龟’帽，让我们堂堂正正做人。”学台听罢，沉思道：“今封米脂吹手为官吹，吹手可以进考场。”吹手大喜，脱去行艺

---

① 韩成武：《“龟”字何时退出中国人名》，《深圳特区报》2008年11月10日7版。

时穿戴的黄帽黄袍，拜谢学台，离县而去。吹手们奔走相告，欢声雷动，如释重负。后来“官吹”定居米脂，广收门徒，米脂城里的赵锦让、高建喜、杜承章，即其门徒。[①]

为官方提供服务，曾是吹手值得自豪的资本之一，不管信不信，当地口头传说和志书上确实这么写着。[②] 不能因为阶级出身而对这个受压迫阶层讨好上层视而不见，至少当地县志上记载了这样的项目：“中秋，城有吹鼓手，由衙署、街铺遍及闾巷鼓吹，以次递贺，各讨赏钱。”[③]

真真假假的故事，一方面说明民间越来越强大，越来越成为不容忽视的力量，即令衙署也不能不有所忌惮，照顾其切身利益。吹手的怨情和压抑了几世的委屈，早已超越了耳语和牢骚，他们憋不住了，矛头直指朝廷，巨大的气场叩响了县衙大门，终于大着胆子说出了要求。

> 不平等和社会反抗之间的联系确实十分紧密，它们之间的关系是双向的。当一个社会发生叛乱或反叛时，其中必然存在可觉察到的不平等感，这一点显而易见；但是意识到下面这点同样很重要，即，对不平等的觉察及对这个难以名状的概念内容的确定大大依赖于实际反叛的可能性。[④]

下层吹手没有保留如何看待自己和评价上层的文本，这则故事是流传下来的不多口头资料。讲述者想方设法从当事人的立场表述，用当事人口径说话，这是为历史上“失声”的弱势群体争取生存权利的呼吁，勇气和智慧，超越了地方志书中诸多记录下层民众的资料。口头传说是弱势群体的天然盟友和有力工具，对于吹手来说，这些故事就是结束悲剧的前奏曲，对于官府来说则是开始悲剧的前奏曲。吹唢呐吹到嘴痛的吹手们，终于义愤填膺，结为抵制官府的联盟。

---

① 李皓宇、刘洁：《鼓吹乐述略》，转引自《中国民族民间器乐曲集成·陕西卷》编委会：《中国民族民间器乐曲集成·陕西卷》，北京：中国 ISBN 中心出版，1992 年。高万飞：《陕北大唢呐音乐》，西安：西安地图出版社，2000 年。

② “汤显祖《宜黄县戏神清源师庙记》，将戏神与儒、释、道并立，以梨园行祖师与封建士大夫的圣人佛祖相提并论。”李悦：《中国近代戏曲组织》，北京：中国戏曲出版社，2006 年，第 20 页。

③ 丁世良、赵放主编：《中国地方志民俗资料汇编·西北卷》，北京：北京图书馆出版社，1989 年，第 85 页。

④ 丁元竹：《社会体制改革进行曲》，《读书》2011 年第 2 期，第 37 页。

举国上下视为实现个人价值、垂直接通的科举，确实在相当长的历史时期内被认为是改变个人命运“朝为田舍郎，暮登天子堂”的唯一途径，能不能进考场就是能不能翻身图新的第一台阶。此时此刻，故事中“考场”的意义，已经超越本身，目的在于，吹手阶层有没有资格像其他阶层一样获得公平竞争、平起平坐、鲤鱼跳龙门的机会。“吹手”是个与犯罪感和沉重感相连、绝对不可笑的称呼，是反馈人身地位并蔓延于后代的屈辱的“红字”，生下来就在吹手家的孩子，一开始就被甩在起跑线之外，没有机会融入主流社会。在所有的社会歧视中，制度性歧视恐怕最残酷，它不但鼓励人与人之间的分裂对立，还为其提供法律和制度层面的认可，使本来没有歧视心的人也把歧视吹鼓手视为理所当然。而被歧视群体则被排除在社会参与之外，永远怀揣争取平等的压迫感。于是，获得官方赐予的进考场资格，就成为渴望“金榜题名”的阶层最畅快的幻想之一。至少这类故事让我们知道，吹手绝不是被剥夺了个人自由和选择还喜滋滋愿意充当应声虫的群众。

如果把清代乾隆年间废除“乐籍”制度的历史作为这则故事的背景，真实性就多少有点历史依据了。吹手中广泛流传、因而带来无限欣慰的传说，反映了渴望改变地位的强烈愿望。故事编创者在中国政治制度所取的角度是对症下药，符合国情。学台大人无权解放吹手，最终解决问题的必须是最初造成问题的最高统治者。一个人凭什么把自己的喜好变为世人遵照的法律？把“绿帽子”（封建时代吹手官服之一）扣在吹手头上两千余年的皇帝，不得不在清代废除这项限制人权的法律。当吹手在经济生活中赢得了坚实地位，昂起头颅时，却不得不在名誉上借助官僚“赏赐”和帝王“天恩”。传统制度和等级秩序，固执盘旋于世人头脑，既牵制其实践者，也困束其对立面。某种程度上说，不公平待遇既断了穷人的前程，也绝了官府的后路，封建统治终于维持不下去了。

把一部分人永远限定于某一行当中的法律早已寿终正寝，但部分人祖祖辈辈从事某一行当的现实却远未终止。血缘制度的强大惯性，使历史制度依然影影绰绰隐含在现实中，这就是上述故事之所以依然流传的土壤和背景。吹手在实际生活中依然领略着祖先遭遇的不公待遇，鄙视的目光和习惯的规矩，远未在撕去法律上发黄的页码后终止效能。

社会地位高低，贫富分化悬殊，矛盾积聚到相当程度时，吹手需要的就不仅

是呼喊，而是切实可行、落到实处、废除制度的要求。吹手剩下的不但只是口头表达，还有越来越强大的实际行动，一套令他们自信与自强的话语开始出现。吹手对自身命运的关注，逐渐变为不可小视的力量，形成对统治者的压力，不但吸引成千上万地位相同的民众关注，也吸引部分统治阶层的关注。吹手们在应对社会各种权威时表现出了谋略与胆识。集体遭受到体制性歧视，涉及自己终身利益时发出的此起彼伏的呼声和反抗，迫使符合人性的法规慢慢出台。倾斜的天平迟早要正常，重建正义。为了不引发剧烈动荡，统治者总要让步。历史终于还是迈开了不情愿的腿，汇聚着巨量怨情，整合着巨量民意，让数以万计的吹手聚焦的视点，终于让统治者感到，不解民于倒悬就难以平民愤。统治者默默做出退步，新的法律让被压抑了数千年的吹手阶层获得了重新定位。

## 二、精神价值的判断标准

从技术的层面上讲，歧视吹手的观念也来自中国历史上文人与匠人、西方历史上专业作曲家与演奏家的两分体系。按照这类观念，“吹鼓手”（鼓匠）从事音乐活动的动机，主要是维持生计和养家糊口，没有想通过音乐创造一份精神财富，揭示人类精神的深层内涵和感情世界的深度体验，至少主观上不是为了创造独特的精神产品和为了无功利的审美愉悦而从事音乐活动。吹手按照雇主要求，完成早已规定好、根本不需加入独创精神的仪式程序，以此换取报酬，仅此而已。数百年来，大唢呐音乐，就是鼓匠、吹手混饭吃的手艺。婚丧嫁娶，招摇过市，手中乐器仅被当作“家具”，当作乞讨的盆钵。所以，音乐并非独创的精神产品，或者说融进审美创造的产品，而是借着古已有之的曲调，循规蹈矩，老调重弹。不是老瓶装新酒，而是老瓶装陈醋，全无新意。若不搬上舞台，从其仪式原生环境中观察，特征更加明显。

现代的或者说西方概念引申而来的作曲家从事的创作活动，人们的判断可就完全不同了。专业作曲家的动机，是要通过独创性的心智劳动，表达仅仅属于他自己的内心情感和思想，借此挖掘和展示人类共有的未经他人揭示的精神内涵。作曲家把负载着独创精神至少理论上以“文以载道”为主旨的精神活动，通过独特方式至少观念上是创新方式，以及不重复别人的技术手段或不走老路的声音表达出来。作曲家“前无古人、后无来者”的原创性活动，与民间艺人“前有

古人、后有来者”的重复性活动，或者说按部就班、照本宣科的重复性活动，动机和目的完全不一样。因此，作曲家的创造，是精神领域具有精神价值的创造，是为人类精神注入新的活力、增加新的财富的创造。这就是“作曲家”从事的个体心智劳动与“吹鼓手”从事的群体仪式活动之间的区别。

因为两类活动性质不同，从事活动者也就得到了完全不同的评价和待遇。相对而言，吹手、鼓匠从事的活动，形式上与职业演奏家相似，但前者只为社会提供娱乐产品，并不使作品呈现为表达内涵的精神产品，因此并不是为社会作独特贡献并因为独特贡献而得到尊重的群体。虽然客观上讲，他们呈现的乐曲可能与职业演奏家一样启发了聆听者，让接受者获得了精神享受和生命启迪，但至少从主观上说，他们没有这种奢望。即使由于当代制度的改变，地位得到提高，一般人不得不改口尊称“吹手、鼓匠”为“民间艺人”、“民间艺术家”，但心理上依然没有改变判断标准，如同一般人评价作曲家与演奏、演唱者的标准一样。前者是创作，后者是表演。

### 三、牟利与非牟利的判断标准

从事音乐活动是否具有功利性，也是传统观念评价一个人是否是真正的艺术家还是个匠人的标准之一。吹手、鼓匠的身份兼跨两域：一是艺术，一是买艺。把音乐作为维持生计的手艺时，行为就是带有毫不掩饰的功利性的“生产行为”。音乐成为养家糊口的媒介，便失去审美目的，沾上“铜嗅”。甚至根本不把音乐当作艺术，仅仅是“敛金于境内”的手段。他们喜欢自己手中的乐器与爱乐者对待乐器的态度不一样，唢呐已非审美愉悦的载体，而是经济回报的“家具”。鼓匠不再因为演奏而感到快乐，甚至对其极度厌恶，为终年重复的漫长劳作而疲惫不堪。虽然不想年复一年、日复一日地重复，但还是不得不年复一年、日复一日地重复“体力劳动”而非“精神劳动”。生存压迫驱使着他，功利欲望驱使着他，家庭责任驱使着他。艺术家讲生活，吹鼓手讲生存。

偶尔，吹鼓手也会把音乐作为艺术欣赏，这时他是快乐的，因为此时此刻是一种无利害、非功利的体验。他变成了一个真正艺术家。不求经济利益，不求功利好处。真正意义上的音乐，让他感到无功利、无目的的快乐。音乐之美，让其超脱物质和烦恼，在心灵的创造性活动中体验快乐。

艺术与工艺的区别，带给鼓匠活动以两面性。是乐师，是超功利的；是艺匠，是求功利的；是乐师，令人怜爱；是匠人，令人讨厌。民间称呼，定位准确，动不得一字。一个“匠”字，入木三分，预设了社会身份，也预设了生活目的。

爱德华·布洛提出的“距离审美”，可以借来指称其状态。只有拉开距离欣赏一种景色时，才可能作出纯粹的审美判断。爱德华·布洛举例到：岸边人看到海面上弥漫着茫茫雾气，顿感朦胧之美。但在此气象条件下跨海渡洋者，却一点也不觉得“月朦胧、鸟朦胧”。他愁容满面，忧虑着航船会不会因雾而触礁。因为利害关系，乘船者对景观的认定自然与岸上人判若天壤。

同理，吹手、鼓匠把音乐作为牟利手段时，不再客观地欣赏。演奏等于体力消耗、精神劳累、时间剥夺。此时的他，并不因为围观者而情感投入，也不会因为场面热闹而心随弦动，更不会因为仪式隆重而激情澎湃。相反，漫长的劳作，疲惫不堪。音乐成为一组组毫无感情色彩的音符，像工厂里的工人装配的零件一样，麻木机械地装配起来。繁管急弦，不再抑扬起伏；敲锣打鼓，不再激动人心。做一天和尚撞一天钟，麻木不仁，粗制滥造，交代完了事。

评价鼓匠、吹手，缘此分出两条线：一是社会的，一是经济的。前者是历史形成的观念的产物，后者是现实形成的经济的产物。实惠的农民，常常更看重后者。鼓匠、吹手是一个在现实中可以获得比之农民多几倍收入的特殊群体，这个在社会地位与农民并无二致的群体，在农民眼中地位微妙。老百姓的态度，既有源于传统观念的鄙视成分，也有来自经济不平衡造成的嫉妒成分。鼓匠、吹手面临双重压力。评价也就出现了可高可低、可上可下的游离。与一般农民相比，他们有着优越收入，但收入并未决定其优越地位。他们被雇佣，但他们比雇主收入高。他们被雇主瞧不起，又因为取之有道的经济收入而瞧不起雇主。雇佣者可以支配鼓匠、吹手的时间和劳动，但劳动内容却因为技术含量而使雇佣者无法干预。他们为雇主演奏，同时又用演奏行为中雇主者看不出来的“猫腻”戏弄雇主。

名声上的低贱和经济收入略高于雇主的群体，形成悖论。意识形态和法律层面的规定，并非现实，社会地位来自经济基础。应该正视这个悖论，没有必要过分渲染苦难，夸张浓度，从而遮蔽其生存背景中的另一面。“穷人永远可爱”，

“卑贱者最高贵”的说法，使许多人陷入20世纪叙述的简单肤浅的两极模式。从这个意义上，与其说彻底推翻对该群体的不公平，不如保留一点对沾惹了许多人性弱点和贪婪群体的评价来得公道。艺术家历来是个特殊群体，处此境遇的人，难免有些让踏实过日子的老百姓看不惯的恶习。

如果说作曲家、音乐家与吹手、鼓匠的区别含有某种西方式判断的话，那么在中国文化语境中，文人活动与乐工实践也存在一道鸿沟。古代没有现在意义上的“创作”和著作产权概念，文人理丝操琴，也是前朝古曲，并非自创。只有像蔡邕、姜夔、郭楚望等极少数人，才能协律度曲，署名留姓，大部分琴曲，都是沿袭。文人弹琴似乎也没有创造新的精神财富。但文人之所以为文人，就在于理丝操缦绝不为了养家糊口，维持生计。他们甚至从来不在别人面前演奏，更不用说在众人面前表演。只在极少数场合，几位知音，相遇会晤，弹琴赋诗，平等交流。换言之，文人的活动不与收入“挂钩”，虽然传承琴曲，却因自身修养，赋予前贤心曲以更高境界。旧瓶装新酒，老调翻新声。

## 四、技术标准

民间艺人与职业音乐家的区别，还有一杆技术尺码。在一件乐器上倾注大量功夫、勤学苦练、技艺高超的人，与业余时间掌握基本技能的半职业艺人，自然有一条以投入的时间量衡量的技术标准。无须说，能在小提琴上演奏帕格尼尼二十四首练习曲、钢琴上弹奏肖邦练习曲的人，与仅能演奏简单曲调者，人们会报以不同态度。民间艺人和宫廷乐师的区别，业余爱好者与职业音乐家的区别，当然包含以量化标准衡量技术的尺度，至于演奏体现的才气暂且另当别论。

宫廷乐师或职业音乐家，可以让一件乐器发挥到其所处时代的极限或最高水平，格调上还把老调俗腔，从俚入雅，发为新声。他们的演奏平稳节制，处处精道。该起处，一定扬起旋律；该沉处，一定气沉如盘。控制乐器的能力，炉火纯青。当演奏家把手中玩了几十年的乐器玩到想做什么就能做什么的地步，想表现什么就能表现什么的地步，方可以称得上从“匠人”变为“艺术家”。看似难以掌握的，到了他们手中，如同一件小玩艺儿，操于鼓掌之中。让它强，它就强；让它弱，它就弱；强到声如钟雷，弱到细如游丝。在声音可达力度的两极，无所滞碍，无所不用其极。

无论是西方音乐史还是中国音乐史，都有如林的高手。帕格尼尼之于小提琴，霍洛维兹之于钢琴，康昆仑、段善本之于琵琶，李龟年、尉迟青之于筚篥……若非今天可以通过电视和光盘亲眼所见、亲耳所闻当代杰出艺术家的演奏，真不敢相信手指的灵巧度会达到如此出神入化、鬼斧神工的地步。他们会把数天功夫花在一个技术难点上，甚至可能数天连一首完整乐曲也不奏，翻来覆去练习复杂片段，因此就有了运驾驭如、游刃有余的基础。相对而言，民间艺人不可能像职业音乐家一样终日琢磨技术，能够把常用曲目完整演奏就是最高要求。他们不会把曲调夸张延长，不会让曲调快步如飞，虽然资质上并非没有能力。没有惊心动魄、快速炫技，只有平淡如水，因为服务的仪式不需要繁管急弦、翻云覆雨。

古代文献偶尔记载着像韩娥那样的故事，说明民间艺人同样身怀绝技，不能轻易冷落。如此叙述在于“山外有山、天外有天”的劝喻，虽然同时反映了平民意识和对待民间艺人的态度，其中包含了使余音绕梁、弥月不绝的技术。这大概是令被人瞧不起的民间艺人特别是老乐手热泪盈眶的故事。谈起一个地区的高手，老一辈乐师会肃然起敬，不管多大年纪，遇到高手，情不自禁把自己摆回到徒弟位置。这种态度，反映了乐师心里是多么在乎技术。一个玩过乐器并见到一个在乐器上表现出渴望达到但终未达到一流技术的人，尊重油然而生（随时准备拜“先进”为师的老实态度，正是今天急于出人头地的时代丧失殆尽的职业操守）。但是，大部分艺人明白，追求技术，超出了讨生活的基本要求。

观察疲于奔命的吹手群体，我们不得不得出这个结论：他们不但缺乏创造力，而且几乎没有创造力，因为创造力被扼杀了。生存空间没有赋予其像演奏家那样发展个性的机会，从而在艺术上展示出非同以往的面相。这是整个群体的悲哀！面临市场的吹手，希望借助“现代性”让手中的音乐返老还童，拿起西方乐器和电声乐器，抖擞威风，然而，这种“创造”能够获得历史认可吗？虽然换了“家具”，换了曲调，却没有本质的不同，跳不出原有圈圈。

如此比较似乎对民间艺人不尊重，其实，我们的目的并非如此。这里只是把埋藏在意识底层的对待从艺者的评价标准说出来，不包括我们的价值判断。必须承认，音乐之所以为音乐，就在于技术因素，而且大家也理解“技艺”含量在行当中的重要性。“二度创作”的概念，成为20世纪发展起来的表演艺术理论的

突出成果，此前，大部分人把作曲家与演奏家区别对待，这个理论对抹平作曲家与演奏家之间的不平等观念，起了重要作用。

## 五、历史定位与社会身份

当一个符号加在一群人头上时，这群人就被符号具有的性质永远派定其位，而且他们也会按照社会给予的符号性质看待自己。久而久之，几乎就成为一个定律永远压在这群人头上。

在中国这个特定社会阶层就被一个特定符号压了上千年。自从乐籍中的罪犯眷属、歌女妓女与从事音乐的人扯在一起，音乐家的名声就不那么好听了。皇家典册在“乐户”上加盖了“红字”，无论其呱呱坠地时如何洁净无瑕。打上烙印的人永世不得翻身，直至法律层面上翻了身但观念上远没有翻身的当代。城市中人们似已摆脱了阶级偏见和血缘等级制，但在乡村，依然可以发现残存的甚至是强烈的等级意识。“士农工商”是正派职业，虽然家境贫寒，但身份清白，是个正儿八经、勤劳干净的行当。这也就是农民这个名声上干净正派、经济上饥寒交迫的阶层，瞧不起吹手和戏子的原因。他们决不与身份“不干净”的群体扯在一起，完全不是一类人，那份非要划分清楚的执着甚至到了无视忍受屈辱的程度。可想而知，乐户阶层因为历史命运和历史使命必须承担的身心压力，远非“侮辱”二字可以形容透彻。

社会地位上远比乐户高得多的北京寺院艺僧“达谅”曾痛心呼喊：

> 我所能的音乐是高尚的，而我却是下贱的！我所能的音乐是有价值的，而我本人却是最无价值而该饿死的！当时费了七年的苦练，家长师傅都说可以保证一生的生活，结果是不能兑现！正、背、皆、月四调各曲我都会，要研究，都可以拿出来，但是要我活着才能拿出来呀！[①]

这些呼号是查阜西记录下来的。如此直白，震撼世人。濒于绝望的呼号，且止在京城寺院。上面说过，农民对鼓匠的态度包含了潜在的经济收入方面的嫉妒

---

① 查阜西：《访闻杂录——谱本及艺僧情况》（1953 年记录），《杨荫浏全集》（第 6 卷），南京：凤凰传媒出版集团、江苏文艺出版社，2009 年，第 208 页。

成分。许多著述有过对乐户、戏子、鼓匠、吹手苦难生活的渲染和展示，那确实是表演被强制、收入被盘剥、生命被贱视、肮脏悲惨甚至血腥的历史。被歧视群体接受了盖棺论定的贱民身份，对自己的政治地位似乎也就真得不那么看重了，代之而来的是对经济利益毫不掩饰地追逐。他们有着比之一般农民高得多的收入，大概这是得以一点满足因而继续撑得下去的平衡支点之一，其中不乏小视对只会种地的农民的傲视。生活的艰辛被无奈和有意地过滤掉，留下了享受生活的自娱自乐。

正史之所以不把吹鼓手和戏子作为记述对象，是因为把正当职业与贱民分而视之的划分，即采用两套标准评价谁隶属于士农工商、谁隶属于贱民的等级制度。这套价值体系根深蒂固，导致了至今沿袭的历史评价标准。

### 六、底层写作

鲁迅说二十四史是帝王将相的家谱。老百姓的日常生活以及那些糅合于人生礼仪和庙会中的艺术，旧籍一律不予记录。史籍记录的都是军国大事，芸芸众生和服务于芸芸众生的吹手，怎么生活、怎样穿着、怎样娱乐和自我解压，怎样做红白事和人生仪式，诸如此类，很少记述。当代音乐学家所要补述的，就是这个阶层在现实生活里的样态。填补底层社会历史的任务，已被提到日程上来，学者们不遗余力，予以尽可能详尽地记录。除了乡村仪式和仪式音乐外，还需要记述执仪人的生活。感受其压力，挖掘其知识，理解其感情。将来的历史，将不再是帝王将相的家谱，还有百姓的平实故事。

萨义德说，19 世纪的西方文学史中，很多人物从来没有人被关注过、研究过。他们的存在有意义，但名字和身份却毫无意义。他们是季节工、半时工、大户人家的仆人。他们的工作被认为是理所当然的，甚至在维系帝国主义的政治经济体系中也需要依赖这些人。但不论在现实世界还是虚构世界，这些人都未被关注过，是边缘人，是“没有历史的人”①。

吹手就是这样一些不被关注的人群。他们是制造动静的保持沉默的群体，“制造动静”与“保持沉默”，或者说“闹动静”和“不言语”是一对矛盾。然

① ［美］萨义德著：《文化与帝国主义》，李琨译，北京：三联书店，2003 年，第 86 页。

而，这个矛盾体却积年累月不可思议地集于一体。互不搭界的两级，被荒唐地锁在一起，广为人知和不为人知，真实并存。家家户户，村村店店，离不开他们。“冠婚丧祭”，人生礼仪，关键时刻，缺不得他们。没有他们，就等于没办事；没有他们，人生节点就等于没跨过；甜酒与苦酒，就等于没喝。没有仪式，就没有界标，有仪式没吹打，“举杯欲饮无管弦”，就索然无味。但书写的文字中，的确没有他们。

美国历史学家卡尔·贝尔说：“对于任何历史学家而言，在他创造历史事实之前，历史事实并不存在。”[①] 历史只有在叙述中才被证明存在过。如果杨荫浏没有把阿炳的事迹和音乐记下来，汪毓和的《中国近现代音乐史》就不会有这位艺人的名字。像华彦钧一样的艺人，在音乐史家的笔下，与鼎鼎大名的城市音乐家（他们的贡献并不比阿炳高）之间的比例，严重失调。口述史，尤其底层口述史，是近年来流行的书写形式，学者们找到了采用对等语气叙述底层的方式，找到了把握新型音乐史的操作方式。

> 那些能够被提取和保存的记忆是口述历史的核心。简言之，口述历史是以录音访谈的方式搜集口传记忆以及具有历史意义的个人观点。[②]

底层叙述无疑是忽略个体行为的音乐史的自我救赎。有人质疑：平头百姓的吃喝拉撒，吹手鼓匠的寻常熟事，谁看哪？他们不过是吹野路子唢呐和唢呐路子野吹的小人物。大部分吹手的声音，对于他人来讲，没有意义。并非所有的声音，都能打动人。但学者的淘汰和品鉴，将证明其存在的价值和意义。只要音色独特，足以引人倾听，就会有价值。描述活生生的吹手和活的仪式，让人联想到我们生命史中那些熟悉的场景和熟悉的音调，当然，也读出记录者的思考。

> 9·11 的那些死者对于我们来说是“在”的，因为他们死亡的消息同时传遍了全世界，他们的生平、身份、族别印入了我们的记忆之中。而巴勒斯坦土地上的那些死者对我们来讲是不“在”的，甚至可以说，他们从来没

① 张俊峰、袁兆辉：《同一文本，不同解读》，《读书》2011 年第 6 期，第 16 页。

② ［美］唐·娜里奇：《大家来做口述史》，王芝芝、姚力译，北京：当代中国出版社，2006 年，第 2 页。

有“在”过，他们不能用死亡来证明自己曾经活过，因为他们死亡的消息永远不会到达世界。[1]

同样可以说，吹手用“声音”向同住一域者，宣示其生命存在过。他们用音声的存在，证明群体的存在。转瞬即逝的声音消失了，低贱微小的生命消失了，这些声音没有人倾听过或者没有人认真倾听过，没有人记录过或没有人出版发行过。吹手有权像城市音乐家一样，通过音像制品证明与世界同行的存在，如果确有能力证明音色独特且不可替代的话。大唢呐是种独特音色，值得记录。它让世界知道，一种特殊音色在区域文化中发挥的功能和价值。

贾谊《过秦论》论述秦朝覆灭原因时对陈胜、吴广的农民起义军做过如下描述：

瓮牖绳枢之子，氓隶之人，而迁徙之徒也，才能不及中庸，非有仲尼、墨翟之贤，陶朱、猗顿之富，蹑足行伍之间，俛起阡陌之中，率罢散之卒，将数百之众，转而攻秦，斩木为兵，揭竿为旗，天下云集而响应，赢粮而景从。[2]

一群老百姓竟然是推翻强大秦王朝的决定性力量！其实，改变大格局的就是包括吹鼓手在内的“三教九流”。真正让“盛唐”音乐红红火火、改写文化交融新篇章的，让唢呐、琵琶变为国人认同的“民族乐器”的，就是爱闹动静却默默无闻的民间艺人。无名无姓的吹手，其实与音乐史上有名有姓的音乐家处于同一水平线上。这样肯定，不止是说他们自身的音乐有多么了不起，而且是从历史的意义上肯定，让当今的传统音乐之所以发展为当今的水平，就是这些把宫廷音乐传播至民间，进而使乡村文化的色调不断加厚的无名使者。换一种眼光看，被忽略的群体，就是让音乐史产生新题材、新曲目、让乐队添上新面目、新角色的

① 高小键：《需要体现“生命之重”——对几部影片的人物塑造的思考》，《影视文化》，北京：中国电影出版社，2009 年，第 49 页。

② （梁）萧统编、（唐）李善注：《文选》（六），李培南、李学颖、高延年、钦本立、黄宇齐、龚炳孙标点整理，龚炳孙通读，上海：上海古籍出版社，1986 年，第 2236—2237 页。

操盘者。一把唢呐，在他们的手中，像熊熊火炬，把文化交融的燎原烈焰，点燃到每个村庄。不出几百年，就把当初唐突的外来音色，变为人人皆知的熟响。改写历史的大事件中，无不隐藏着小人物的力量。因其如此，吹手手中的乐器，就绝不仅止于民俗意义，而是改写文化颜色的彩笔。乌拉圭作家爱德华多·加莱亚若（Eduardo Galeano）说：

> 我为那些不能读我的作品的人写作；为那些底层人，那些几个世纪以来排在历史尾巴的人，那些不认字或者没有办法识字的人写作。[①]

葡萄牙诗人佩索阿说："写下的就是永恒。"[②] 我们现在做的，就是让他们永恒。

## 小结　个人因素的历史作用

民族音乐学越来越关注个人的历史贡献和个体作用。布鲁诺·内特尔（Bruno Nettl）于20世纪80年代初提请学界注意"个人因素"[③]，蒂莫西·赖斯（Timothy Rice）把"个人体验和创造"（Individual creation and experience）作为三足鼎立的支撑之一[④]，李海伦（*Lee Helen*）编辑文集《中国音乐人生》[⑤]，反映了这一话题日益受重视的趋势。学科关注点出现了新视角：从精英到草根，从群体到个人。注重伟大音乐家的杰作是音乐学的传统范式，民族音乐学一改范式，既关注群体（因为学科探讨的是作为群体记忆的文化整体），也关注对整体文化做出贡献的个人（如同民歌创作一样，个人价值和具体贡献，无从分辨）。因此，那些单独的个体，无名分，无资格，无身份，无记录。精英音乐，注重个

---

① 索飒：《重构世界史：〈镜子〉及加莱亚诺》，《读书》2012年第8期，第81页。

② 戴新伟：《捍卫记忆》，《南方周末》2012年2月2日，第22版。

③ ［美］布鲁诺·内特尔（Bruno Nettl）：《民族音乐学研究——29个问题与概念》（*Twenty－nine Issues and Conceptes*），1983年。

④ ［加］蒂莫西·赖斯（Timothy Rice）：《关于重建民族音乐学》，汤亚汀编译，《中国音乐学》1991年第4期，第120—126页。

⑤ 宫宏宇：《民族音乐学研究中的个人与全球化语境下的地域性——李海伦编〈中国音乐人生〉评述》，《音乐研究》2011年第2期，第121页。

人，注重作品；草根文化，注重群体，注重背景，已然成为两种范式。这种范式，除了无法记录令人信服的个人故事和无法分辨群体传承的独立作品的技术难度外，恐怕还与无法破除传统范式重视精英的偏好有关。学界态度，开始改变，大家意识到，所有音乐都是个人承受的，而且是普通小人物承受的。只要深入基层，同样可以指名道姓。原来没有他们的名字，并不是他们没有故事，只不过文人没有记录他们的故事让其进入历史而已。

> 在一种真正的意义上，每一表演都是单独的歌；每一次表演都是独一无二的，每一次表演都带有歌手的标记……故事歌手既属于传统，也是个体的创造者。①

如同现代学者能够指实陕北民歌的发展中某个人对某首歌的贡献一样，只要深入个体生命史，一样可以实打实敲，有血有肉，有名有性地指出改变历史的小人物。亲历亲闻，才有实实在在、有血有肉的个体生命史和个体音乐史。底层写作推出的深广语境，将使民族音乐志追求的目标，落实到具体场景。

行走于陕北，有些新鲜事确实让人惊讶。譬如一个看不出有多少“文化水平”的吹手脱口说出“非物质文化遗产”这类与周边环境绝对不沾边的概念，一个普普通通的农民眉飞色舞地谈论“青年歌手大奖赛”谁得了通俗唱法组金奖、美声唱法组银奖、原生态唱法铜奖，一个县剧团戏曲演员从国家战略的长远角度考虑怎样传承秦腔和陕北说书，一个小伙子刚刚从城市买来一台数码和声器并采用最时髦的节奏型为家乡民歌配伴奏。人们有理由惊讶变迁，时光倒转十几年，非物质文化遗产、青年歌手大奖赛、原生态唱法、电子和声器这类事物，即便城市精英也闻所未闻。21 世纪已走过了十多个年头，看上去新奇的事物已然走入普通人的生活。面对这些，我们常常会反问自己：是世界变化太快还是自己变化太慢？

旧时文字总把艺人描绘成一群没有头脑的人，1949 年后又描绘成苦大仇深、纯洁无瑕的人，其实两者都不实际，难免虚饰。把吹手还原成普通人，绝非不食

---

① ［美］阿尔伯特·贝茨·罗德：《歌手的故事》，尹虎彬译，北京：中华书局，2004 年，第 5 页。

人间烟火、弹着乐器飘浮于半空中的“飞天”，才能成为历史承认的文本。实事求是，讲一点吹手的自私自利、斗气与小心眼，把邋遢粗糙作为真实资料，不会让人觉得“愚民”。记录名不见经传者的生活琐事，不厌其烦的场景实录和细节描述，自然使被描写群体高兴，尽管揭露一点阴暗面，但正面肯定依然足够强大，足以聚拢正面打量的眼光。

过去的历史，常常是说话人的历史，不是被说人的历史，是论说的历史，而非内容的历史。今天，我们记载的历史已经是被说人的历史。

# 第三章

# 喷呐话语

## ——米脂乐班三重奏







跟任何地方、任何乐班相比，米脂县的三家乐班没有什么不同，跟任何地方、任何乐班相比，米脂县的三家乐班又有着太多不同。民间乐班有职业共性，但因区域环境、班主性格等诸多差异，会在延续生命的方式上，演绎出各不相同的故事，提供一系列既相似又相异的艺人肖像。导致同一时空三家乐班此消彼长、分道扬镳的动因，导致故事一波三折、耐人寻味的动力，就是现代“国家”观念的出现。正如英国学者安东尼·吉登斯在《民族、国家与暴力》一书中指出的，“民族国家”并非自古有之，自这个“猛于虎”的概念产生、明朗、确立且日益深入人心，就成为影响人类行为的规则，把所有人的命运裹挟其中，纠结缠绕，深入到令人难以置信的细微绵密程度。将这把衡量荣辱、进退、涨落的尺子，引入三家民间音乐组织的叙述，也许会发现，表面机遇导致的一系列变故和身份悬置，都源自国家意识的深层滚动，顺者昌，逆者亡。对三家乐班做平面介绍，并非学术目的，民族音乐学要做的就是阐释国家观念融入现实生活时几家乐班在顺应调适的方式和速率方面表现出来的差异，其中种种，可资借鉴。

## 第一节 三家乐班评述

### 一、从唢呐曲牌到国葬哀乐

陕西省榆林市米脂县印斗乡常石畔，被人誉为“唢呐之乡”，技艺传承不

断，家族人才辈出。[①] 源于常石畔、波及周边的吹手，如一根藤上结出的一嘟噜葡萄，颗颗饱满，枝枝健硕，一脉赓续，饮誉陕北。常家吹手的佼佼者，首推常文清（俗名“常坑儿”、“常峁儿”）。掺和着民间传说与历史真实的故事，集中塑造了常氏家族中这位最富戏剧性的传奇人物。故事梗概大致如下：

米脂县东沟刘家卯大地主姜家办丧事，汇集了五六个乐班的90余位吹手，雄霸县城的赵家乐班领奏，脱下鞋子，反扣在地，向同行挑衅：“谁敢把爷爷的鞋翻过来?”17岁的常文清，初生牛犊不怕虎，上前一脚把鞋踢翻。拿起唢呐，互为“上手、下手”，滚着番儿地吹《一马三条箭》。曲牌数换，调门数替，技法数轮，山水数转。挑衅者江郎才尽，挑战者越斗越勇，围观者喝彩声声，主家人喜上眉梢。结果赵老汉力不从心，常文清名声远扬。

谁都听得出，这是个隐喻。别以为故事只是讲了后辈人憋着劲跟老辈人对着干，从技术话语层面上，他其实是顺应了长江后浪推前浪的规律；从政治话语层面上，他其实是新政权代替旧制度的“新主人”的化身。主人翁的性格，被赋予超凡魅力，来自穷困阶层一无所有的年轻吹手，拥有无人可比的忍耐力和爆发力，骨子里透出的争当天下第一、生性上不服人的心气儿，那是历史转型期即将顶天立地、改朝换代的新主人的写照。传播者把年轻吹手置于贫苦人翻身解放、改天换地的位置，并敷上本事过硬的技术底色。无须说，作为反面形象的代表，败下来的老派霸主，就是即将被颠覆的旧制度的化身。权威轰然倒塌，霸主一去不返。“自古英雄出少年”，一位朝气蓬勃、雄姿英发、即将登上红色音乐史和现实舞台的新吹手，重摆格局，呼之欲出。这不但是个人家族的翻身解放，而且是整个阶级的翻身解放；不仅是底层百姓一吐心中委屈、扬眉吐气的励志故事，而且是吹手阶层揭竿而起、赴火蹈刃的翻身演义。故事既是写常家人，也是写千千万万埋没底层却渴望受人尊敬、不甘受辱的吹手。更重要的是，只有把民间传说置于常家人在延安政权下变得大红大紫的历史真实衔接起来，才能理解前述隐喻。接下来的故事，才是解读民间传说、让常家人心领神会的密码。

1943年，中国共产党领导人刘志丹去世，红色政权依照落叶归根的习俗，

---

① 老一辈有常加高、常加兴、常加中，顶梁柱一代有常文清、常文章、常文洲、常文刚、常文举、常文千，再下来有常兴发等。21世纪初，常家人开始编修“常氏家谱”，其中列入了这个唢呐家族的大量成员和事迹。把民间艺人列入家谱，可见在当地人心中的地位。

护送灵柩，回乡下葬。从延安府到志丹县，一路经幡，披麻哀泣，承担送葬仪式的，就是常文清乐班。他率领乐班，自始至终，一路相伴，吹吹打打，不弃不离。这一路上吹打的曲牌，称为《粉红莲》（一说《凤凰令》，常文洲则肯定叫《凤凤令》），就是当今国葬大典用乐《哀乐》的底本。①

1942 年，驻延安的陕西籍作曲家刘炽，结识常文清，深为其技艺所吸引，也记录了他为刘志丹送葬所用的这支曲牌。1943 年，边区军民恭迎成吉思汗灵位的仪式中，正式作为哀乐使用。1956 年，为电影《上甘岭》谱曲时，刘炽自然想到了乡音《粉红莲》，并引用旋律作为悼念英雄的背景音乐。一曲哀乐，触动人心，借乘电影，传布全国。在新中国文化建设上决定一切的延安音乐家群体，把这首为红色政权牺牲的英烈送行的哀乐，转用于国葬大典，确立为新礼乐制度的正式用乐。无须说，一系列国家仪式将在新一轮“礼乐制度”中成龙配套，从国歌到凯旋，从检阅到游行，从迎宾到送葬，日趋完善，而且，曲调来源还须符合出身草根的标准，老百姓的政府与源自老百姓的音乐，身份相合，同源同质。于是，具有悲哀效果的大唢呐曲牌，就被派上了大用场，民间曲调与国礼用乐，合二为一。谁也未曾料到，民间流传了几辈子的老牌子，竟然因为红色政权尚未建立前的一次偶然送葬，成为所有领袖去世时的“庄严弥撒”。

曲调配仪入礼，身份由俗变雅。《粉红莲》经音乐家之手改编再塑，无疑是把国家最高决策者的态度和权威音乐家的评定，放到了历史天平上，第一位演奏者也就理所当然成为对国家礼仪有重大贡献的民间艺术家。乐曲价值和吹手价值，由此一锤定音。代表最高文化仲裁权、解释权、使用权的政府，认定曲调是具有创作品质、精神内涵的“音乐作品”，而非曲无定版、腔无定谱的民间曲调

---

① 《哀乐》是 1943 年延安的音乐工作者将常文清吹奏的一首丧礼用曲记谱、配器，在刘志丹的移灵仪式中“一个音符也不改完全照用”后流传下来的。（张鲁：《峥嵘岁月的歌——忆“鲁艺”河防将士访问团》，《音乐研究》2001 年第 2 期）。刘炽回忆道：“（冼）星海老师让我们深入民间采风，但不是让我们成为一个民间艺人，而是在东西方大视野的背景下，认识体验中国民间音乐的独特魅力……我也正是在星海老师的教导下，广泛采集民间音乐，我写的《翻身道情》，就是将陕北的两种道情组合加工而成。《哀乐》、《上甘岭》指挥员牺牲时用的音乐也是在我采集的民间乐曲《凤凤铃》的基础上改编创作的。”（赵世明：《没有冼星海就没有我刘炽》《音乐周报》，2011 年 11 月 30 日，第 10 版）。王建瓴《唱红了天，哭恸了地，唱出了一个新天地》一文归纳：“唱红了天”说的是《东方红》，“哭恸了地”说的是常峁儿得唢呐曲牌《粉红莲》改编的“哀乐”。“唱出一个新天地”说的是《翻身道情》。（王建瓴：《唱红了天，哭恸了地，唱出了一个新天地》，《榆林陕北民歌》CD 说明文字，西安：陕西人民广播电台，2004 年。）

时，“身份”就彻底改变。乐曲一旦从口传到写定，从口念的工尺谱到印刷的五线谱，从单旋律到多声部，定性就有了天壤之别。老牌子被打上国家印记，跨越时空，一步跃进新天地。

没日没夜，东闯西游，摇摇摆摆，跌跌撞撞，常家人晃荡在老路子上，一不小心，却遇到了一桩惠泽后代的好差事。天天在发丧路上吹老牌子，从来没有非分之想，借此让道路走得宽一点、好一点，结果从延安府到志丹县的一路唢呐，竟然把家族道路吹成了康庄大道！

1. **场合受众。**曲牌被官方接受，被国家礼仪正式征用，就再也不是乡村泥道上的仪式用乐了。老曲牌的演奏场合，再也不是回响土腔土调的乡村田野，受众再也不是土里土气的乡下农民。演奏地点，移至为京城中心广场与核心厅堂。听者受众，则是穿着西服、打着领带的国家最高领导人，受过高等教育、一本正经的知识分子，白领阶层以及在所有方面都决定着乡村命运的城市市民。

2. **改编创作。**曲调改编者非同常人，而是一个时代最具权威的一流作曲家。刘炽的大名，被大众歌曲和电影音乐一轮轮放大后，在《我的祖国》、《让我们荡起双桨》传唱后，就成为权威符号，一系列有口皆碑的歌名与这位陕西籍作曲家的名字相连，技术支撑和身份背景，就意味着经其手改编作品的可信度和专业性。通过他那天才大脑过滤的曲调，传统精神被升华，作曲技术被注入，现代理念被激活，平民百姓的小户伤感就变为哀戚凝重的举国悲情。该抻长的旋律都被抻长，该放缓的节奏都被放缓，该放大的腔弯都被衍展，化腐为奇，点石成金。无须说，对于多数接受者来说，《哀乐》根本与陕北唢呐无关，不是“改编”，而是“创作”。移植民间，一度引起音乐界高度关注，成功事例很多，这是其中最成功的一则。国家礼仪对民间艺术的征用和认定，具有推广与否的最终决定权。老牌子换了新衣裳，今非昔比。

3. **表演形式。**原本的单声曲牌，通过长长短短、成龙配套、闪闪发光、熠熠生辉的西方铜管乐队的演奏，就再没有人把它与唢呐联系在一起了（除了常家人之外）。那是一支什么样的乐队呀！堂堂正正、齐齐整整的中国人民解放军“军乐队”。一身戎装，胸配绶带；手套洁白，徽章闪烁；个个昂首挺胸，人人潇洒英俊。这支乐队奏出的曲调，已与“民间”两字相隔十万八千里了，让陕北农民再也听不懂了。浓重的低音，浑厚的和声，凄迷的音色，肃整的节奏，大

唢呐就甭再掺和了。凄凉的小号群，夹杂着单簧管，把委婉的旋律，放大到极致，已经与老牌子不可同日而语。

常文清和刘炽联手，在老牌子的运用路径上，把民间国家化了，两位陕西籍音乐家把平民百姓家常仪式中的曲调，定位于国家礼乐仪式，从而创造了民间与礼乐相平衡的微妙语境。在这份把传统馈赠当代、把民间馈赠国家的大礼中，常文清雪中送炭，刘炽锦上添花，让国家礼乐提升到既保持民间肌理又体现专业水准的经典性实绩的层面。

于是，所有"味道"彻底改变！由中变西，由土变洋，由乡变城，由业余变专业，由民间变国家，由单薄变丰沛，由独奏变合奏，由鼓吹变铜管，而且更进一步，曲调"身份"如同主人"身份"，天翻地覆，有如云泥。就像刘邦唱的楚地民歌《大风歌》一变而为汉代宫廷音乐，就像从"里长"登上"皇位"的刘邦，昔日的乡巴佬一变而为真龙天子，鲤鱼跃龙门，土鸡变凤凰。

如果说发迹故事的前半段情节"乐班对台"、"唢呐对决"、"宫调竞技"、"一脚把鞋踢翻"、"一举成名天下知"，还多多少少有点半云半雾、亦真亦幻、半说书半演绎、半王婆卖瓜、半山在虚无缥缈间，这段为红色领袖送葬、曲牌变为国葬用乐的情节，可是晴空丽日、云开雾散、千真万确、看得见听得见、有音响为凭、有电影可查、有作曲家可证、实打实的国家正史！

这段正史的背景，绝不是家族的，而是国家的；绝不是艺术的，而是政治的；绝不是偶然的，而是必然的。而且还有一点千真万确的绝对：唢呐与曲牌，从此奠定了常氏家族打不倒的历史地位。故事的后半段，就等于为前半段颁发了"质量认定书"，而整个故事，就等于在家族身份上加盖了永不褪色的红色国徽章，就等于为家族地位封赏了永保平安的尚方宝剑。国家大典上每一次奏响乐曲，无疑就是为家族定位再加一次筹码，一曲成名，彪炳史册。

不知不觉间，满中国的人都熟悉了常家人吹的牌子，自然涌来了一拨拨希望记录常家历史的人，《中国民间器乐曲集成·陕西卷》专设"米脂县常家鼓吹乐班简介"和"常文清小传"，褒誉之极。两个条目，等于学术性的编辑委员会和政府性的国家出版物，给一位贫苦艺人的政治地位和艺术地位盖棺定论！官方首肯，学术认定，势如黄河，重于泰山，赋予结果以逻辑层面的不可逆性。当年，大唢呐里似乎什么都没有，唯独只有苍凉；现在，大唢呐里似乎什么都有，唯独

没有苍凉。常家人能不偷着乐吗？从后来的效果上看，这支曲牌对于常家人来说，绝对不像曲调本身那样苍凉！

## 二、亚运号角再续新篇

常文清经历了吹手所能经历的全部艰辛，也享受了吹手所能经历的种种快乐。1949 年后，如同大部分从草根走进精英的艺人一样，常家吹手不断受到政府垂顾。1955 年，常文清参加“陕西省第二届民间艺术观摩演出大会”，获唢呐演奏乙等奖，后被西北艺术专科学校、延安歌舞团聘请，多次参加延安地区的民间音乐调演。自从“唢呐大王”的桂冠从天而降，再没人敢僭越这个称号，全区艺人基本承认。桂冠当然不是王婆卖瓜自卖自夸得来的，而是国家、政府、时代、民众共同授予的，只有少数有足够才气和能力并有机会展示自己身上这种独特属性的人，才配得上这个称号。常文清终老前，移居米脂，荡析离居，迄无宁宇的常家人，才算安定下来。他拎着大包小包、拖着一家老小、走进米脂县时，还没有多少人认识这位新移民，但很快就成为“天下何人不识君”的角色。引人注目之处，不仅在于会吹唢呐、演仪式，而是因为代表了一个翻身解放的阶级中扬眉吐气的群体——吹手。他在那个度过了人生中最美好时光的县城，走完了最后一段路程，扮演了众口交誉的民间艺人自强不息的角色，史有评价，功不可泯。

自从乐班成为“国字号”封赐的“正宗世家”，常家中无论是老吹手还是新吹手，年长者老当益壮，年轻者少年得志，雄踞第一，傲视群雄。虽然继任者，始终没有走出创始者的框架。常家乐班现任掌门人常文洲，步前辈后尘，也从农民变为剧团专业音乐家，在“榆林地区文工团”工作过六七年，代表米脂、绥德，多次到西安等地参加汇演。

1990 年，是北京“第十一届亚运会”开幕礼炮隆隆作响的一年，也是争相比试哪家唢呐吹得最响的一年。只要入选亚运会开幕式，历年争来争去、谁家长谁家短的技术高低以及由此而生的明争暗斗，就算有了官方定论和终审判决。没有悬念，继常文清之后常家吹手最杰出的传承人常文洲，代表陕西省参加了中国举办的第十一届亚运会开幕式，与许多民间艺人一起，在举世瞩目、壮阔无比的“国家奥林匹克体育中心”大吹大擂，风流极顶。

一个艺人，像中了魔法似的，从黄土高原，擎着一支唢呐，跌跌撞撞，一头栽进北京最鲜亮的大堂——新建的“国家奥林匹克体育中心”会场，靠的是什么？靠的是唢呐！靠的是传统！靠的是土腔土调！靠的是祖先功德！命运给常家人斟上了满满一大杯美酒，常文洲痛痛快快，一饮而尽，豪气冲天。不仅他醉醺醺的，整个家族也醉醺醺的。这不仅是出人头地、光宗耀祖的音乐之梦，而是名扬天下、享誉全国、在地方音乐史中永远立于不败之地的传奇！

选择常文洲参与国际体育盛会，当然是红色历史的“前因”结出的“后果”，他享受了与先人一样享受过的政治礼遇和社会荣誉。殊荣和待遇，使常家人有点目中无人，睥睨米脂的所有乐班。他心里清楚，家族有块打不倒的金字招牌，不可比拟的政治资本，因此，就有无视周围同行甚至县级文艺主管部门的特权。当自由竞争分不出个高低伯仲时，判断就是来自国家机构的现实裁定和先辈留给后人的历史资源，当电视镜头在国家中心体育场中聚焦常文洲高举大唢呐的一瞬，家乡乐班的排序，就这么定了！晋京献乐，至少把乐班间高低对决的最终判决，提前了10年。



图3－1　常文洲



图3－2　常文洲与徒弟吹上、下手



图3－3　常文洲在葬礼上

对常家人的整体印象是，这是个以不丧失品格而行艺的家族。毋庸讳言，对利益的追求，使部分吹手道德窒息，屈服于生活压力。吹手以丧失人格、备受侮辱为代价换来的历史沉重和悲壮形象，正在被他们在民间仪式中的轻薄表演所消解，苦难形象也因取悦观众而令人难以敬重地丧失在笑闹中。这种不自重，发生在许多吹手的操业经历中。但常家人的表现，让我们看到了应有的节制和尊严。对于靠功夫获得的手艺继而挣到的钱，无愧良心，不以哗众取宠的噱头甚至以作践自己的方式取悦受众。

举凡参加过政府汇演者，都会不同程度地产生社会责任和人格自律，部分人从民间行艺者转为国家干部时（这是曾经十分受尊重的职业），产生了自重。20世纪50年代进入演艺机构的部分艺人，表现出角色转换时的人格重塑。成熟的艺术家多是有清醒头脑和社会责任感的人，作为以自己为代表的艺术品种的代言人，产生了发扬、传承并保持严肃品格的使命感。乐谱被记载，照片被刊登，音乐被播放，事件的整体，深深影响着艺人，使其转换角色时改变了从业观念。常家人的过人之处，就在于受到政府眷顾时，改变了陋习。一块金字招牌没有把自己晃晕乎，无论接受怎样的馈赠，都保持了适度清醒。某种程度上讲，声誉带来自律。相比而言，从未参与政府活动者，平日傲气十足，说话尖酸刻薄，对人百

般挑剔。两相比较，自然感到常家人的可爱。

常文洲时时告诫徒弟，祖辈、父辈花费心血，经营成口碑最好也是生意最好的乐班，绝非易事，混到这个地步不容易，希望他们当作一门手艺发扬光大。他不断讲述上述故事，语重心长。肯定，故事不知重复了多少遍，徒弟们颇嫌唠叨。守着我们的面，他看起来又要想就光荣历史和硕果仅存的行为模式再发宏论时，徒弟们一个个溜之大吉。看到这种情景，我们也感到他可能过于恋旧和唠叨了。

常文洲一直渴望有出国机会，一方面是想见见世面，另一方面也是想再次显示超越同行的无穷臂力。有理由相信，常文洲处心积虑走出国门，是为了在竞争中永远领先一步，永远处于不可逾越的优势。未成功的原因是多方面的，一是客观原因，当地政府的财政收入尚未富裕到能够腾出精力组团出国展示地方文化的程度；二是自身原因，常文洲性格内向，比较拘谨，不善取悦上级部门，最终没有完成世界旅行的理想。钟思第采访期间，他不断表达，希望通过私人关系打通渠道，钟思第当然没有答应穷教授做不到的事。话虽如此，钟思第来学唢呐，常文洲还是耐心指点，从不懈怠。他的做人就是如此，不能说他处于巴结意图提出出国要求时是这样，平常就不这样。常文洲教唢呐，诲人不倦，几十年如一日，态度始终不变。



图 3－4　常文洲教钟思第吹大唢呐

### 三、李岐山乐班

李岐山，生于1945年5月4日，响当当的名字取自“凤鸣岐山”。传说周文王在陕西省宝鸡市岐山县时，忽有“凤凰来仪”，后来“吊民伐罪，周发殷汤”，以德服世。李岐山也与“凤鸣”颇有缘分，与儿子李胜利双双成为米脂县十里铺乡李家沟最杰出的大唢呐传承人。李家沟全村600多人，全部姓李（一户姓马，两户姓杜），是附近一带较富裕的村庄，多数人从事包工盖房的建筑业，据说有两三户家资积累至百万。田间作物，基本自产自销，解决温饱，其他开销，则全靠唢呐了。全村男人，几乎人人能吹，可以轻而易举地捡出上百个吹手，相互之间都沾亲带故，六亲九眷，靠着“传帮带”，成了一根藤上的串串果实。在李家沟采访，遇到一个半大孩子，拿起唢呐，整整哨片，随口吹出一段老牌子，就让人大吃一惊。那一刻我们懂得了，大唢呐是当地所有男人的娱乐工具和谋生手艺，大唢呐之于李家沟的男人就像芦笙之于侗族的男人，绝非仅仅几个“唢呐大王”和明星高手的专利。当地人在多年的大唢呐传承中逐渐形成了一种氛围、一种气场，一个男人要想展示养家糊口、顶天立地的能力，展示智力过人、超乎寻常的智商情商，就必须端起唢呐。在这截木管子上，赶过所有人的速度，超过所有人的音量，跨过所有人的技巧，非如此不能证明自己是由唢呐这件工具意味的男人品格，如同在田地里农夫们展示使用农具的本事一样，因而造就了人上人、天外天、云外云。

当然，一个乐班能否成立，主要靠一个技术上能够胜任“上手”的人，以此标准，全村可以组织十几个像样的乐班。农闲时，他们是吹手；农忙时，他们是农民；两种身份，随行就市，一年之内，流来流去，就像吸进和吐出的空气一样自然。对于李家沟的男人来说，吹唢呐就像说话一样平常，他们到底是些想当好吹手的“坏农民”，还是想当坏吹手的“好农民”，很难说得清。

李岐山说：

我7岁开始跟班打家什，15岁跟父亲李俊富学唢呐。爷爷不会吹，父亲开始跟张家塔的舅舅学。过去都是穷汉学。（20世纪）50年代吹手少，办事的多。当时米脂县城里有13班。1966年，县武装部孟政委没收了我们的

家具（乐器），父亲说："不受这个气"，不干了。所以从"社教"至"文革"，唢呐中断了十几年。

米脂县的吹手有三大家。李家音色好，谱字清楚。常家音亮，赵家的后代，现在没有学唢呐的了。三家的曲牌，基本一样。另有杜家，也早没有后人了。

做吹手不容易，办事吹唢呐，除了咳嗽，一气可以吹五个小时，手指都麻了。

吹得好，为人也好，才能在社会上立得住，为人不好也不行。春节期间闹花会，两班相遇，我名声大，就让人家，把唢呐夹起来。后来再遇见，人家就过来交朋友，称我"李师傅"。如果你逞能一时，就是当时赢了，人家过去了，指着你，背后骂，还是不好。农民意识吗！

原来收徒弟，不愿意教的，就不教好牌子。"艺人心里短"，怕被别人学去。但我要是想教你，就会毫无保留，把好牌子都传给你。

李胜利说：

我们家，父亲、三爸、直到侄子，可以组织九个乐班，再加上叔伯兄弟，还可以组织三家，都是可以吹上手的。大部分吹手在正月里干，谁拦下活，谁办事，就可以做班主，多分钱。

我从小跟父亲学唢呐，自己学了小号，在县文化馆学过简谱。我家六口人，有五亩地，种地养不了家！镇川一家人办事，请了五班吹手，但轮流吹，不一起吹。比火红热闹，也常有矛盾。曾有一次，两班因为谈不来，比赛时打了起来。现在人们爱听小号、小唢呐，跳、扭、唱，加扩音器。只讲红火，不讲艺术。我们也买了架子鼓、小号等，没有这些家具，就没有人请！吹小号是从我们李家开始的。

李岐山继承了祖上遗传的音乐细胞，手执唢呐，翻云覆雨，优势尽显。唢呐到了他手中，变成了钻心窝子的玩意儿，带着一种不加掩饰的质朴与真诚，打动了不知多少乡亲，尤其对丧葬仪式中需要安慰的灵魂来说。他拿起唢呐的劲，如

同李斯特把手放在钢琴上、海菲斯把手放在小提琴上、杰克·伦敦把手放在吉他上，得心应手，如魔如仙。他擅长将快速乐段安排在容易引起大家关注的仪式时段，音符如同倒豆子，一颗颗、一粒粒、一把把，天花乱坠，留下一片热闹火爆的印象。他能够达到的超快语速，无人能及，连一般人最擅长的流水板也比别人快一大截。只是到乐曲最后，他才能让人安静下来。



图 3－5　李岐山与下手

强中自有强中手，作为吹手，谁都想自夸是强的，可千万别吹破天自称最强的，吹唢呐好的可多了去了。人外有人，天外有天。到了米脂李家沟这类“唢呐窝子里”，见识了一拨拨吹手，不得不承认，以前见过一两个出色的，但没见过一拨拨出色的，演奏技法让人捉摸不透，老曲牌被演绎得一丝不苟，丝丝入扣；新曲子也被演奏得另辟蹊径，独树一帜。所以说，米脂县要说真牛的，绝对不止一两家。

2006 年再访李家乐班，中外学者的大规模采访，为李家声望再添了一把干柴。高万飞带领中外学者，挤满了瓜果满园的小院，围观者让主人满面生辉。我们提出为拍摄而作秀的仪式，他心领神会，摆坛设祭，焚香跪拜，自如应对。可以看出，李岐山了解政府和学者，懂得城里人想看什么，被抬举者不但借助磁带成了艺人代表，随后接着走上了为政府接待客人的职业道路。必须指出，李岐山

态度谦虚，不事张扬，与吹手阶层自吹自擂的习惯大不一样，这是难得的品格。

李家乐班的崛起，正好与地区文化资源的再分配碰撞在一起，乐班与文化局的关系，经历了20世纪50年代以来相互赞颂的蜜月后，慢慢被分配中的相互扶助、长期合作所代替。作为获利者，李岐山知道要从当地政府那里获得什么，在一场卷入商业竞争的登台较量中，心甘情愿地被文化馆量身打造成时代需要的典型。

## 四、磁带的力量——复制技术与形象塑造

现代录音技术在记录和传播方式上扮演了越来越重要的角色，渐渐成为与纸介质并驾齐驱、平分秋色的主导媒介，人们越来越享受录音技术的便捷，听动静自然超过了看书谱的麻烦，自然也成为渴望让自己的声音传遍世界的音乐家的追求。如果把本尼迪克特·安德森《想象的共同体——民族主义的起源与散布》指出的“印刷资本主义”即小说和报纸等媒介在民族意识形成过程中的作用，作为范式引入叙述，自然产生果不其然的感受。把传播媒介小说、报纸，换为磁带、光盘，覆盖面和速度，则是当代人都能估量的。米脂的普通民众，在家门口的音像店，天天都能听到21世纪初期唯一一盘陕北大唢呐的磁带，吹奏者及其唢呐声声，自然以千万倍的速度和声呗，覆盖了整个陕北。



图3-6 李岐山乐班“上、下手”

李岐山是米脂唯一由政府文化部门推举、由音响公司录制磁带的吹手，陕北吹手的形象，就定格在他头扎三道道蓝白毛巾、高举大唢呐的形象上。成功原因，十分简单，李岐山与县文化馆馆长高万飞相熟，于是成为扶持对象。20 世纪 90 年代末，盒式磁带刚在乡村流行，高万飞决定为李岐山录制一盘盒带。虽然不能与歌星音带的发行量媲美，但在整个陕北的发行量，足以使任何一名吹手成为耀眼红星。文化馆的扶持，不但为李岐山的艺术地位奠定了基调，也为其社会地位奠定了基石。他果然成为政府文化部门期许的对象，不负所望，铆足了劲，有点毕其功于一役的劲头，把每首乐曲演绎得绚丽光辉。毋庸置疑，他志愿以磁带封面上那种姿态，站在全县吹鼓手的最前列。

传媒时代，磁带助推了一个人的当红与否。于是，一颗新星诞生了。转眼之间，或者说一眨眼工夫，李岐山就成为大红大紫、受人崇敬、陕北唢呐艺术的代言人。需要补充的是，现代传媒打的是组合拳，既是文字的，也是音响的，还是图像的。头戴羊肚肚三道道蓝白毛巾，质朴憨厚的形象，让当地人一搭眼便瞅着亲切，更甭提熟悉的音响了。磁带封面，锦上添花，光辉形象，和盘托出。印刷术不但使唢呐声声成为经典，也使脸庞眼神成为经典。音响、文字、图像三位一体，一套传播名声、建立声誉的组合拳，打得对手再无招架之力。

巴掌大的磁带，以迅雷不及掩耳之势，把红色政权建立的常文清的陈旧“神话”赶出时代，赶出地盘。无坚不摧、无往不胜的复制技术，帮助新秀，改变劣势，玉树临风，后来居上，轻而易举地打败了过去需要几代人才能打个平手、并驾齐驱的对手。李岐山本来既不想高攀，也不想俯就，都觉得太吃力，自然而然地生活，但他无意间搭上不由自主的现代化快车，赶着鸭子上架，借助最最有效的方式，迅速击溃了多年的竞争对手，那股迅雷不及掩耳之势，让人想不出名都不行，完全由不得自己。这位拥有得天独厚的演奏条件和敏锐的艺术触角却老实巴交、从无非分之想的农民，几乎是在梦中接受了这份赐予。新载体把名声扩大了数百倍上千倍，社会地位也跟着扩大了数百倍上千倍。借势不仅是同行竞争的需要，更是一种必要的自我标榜，要为自家乐班增彩添色，必须借势。一盘磁带被无数次复制，就如同手稿被无数次印行，受众数量无限放大，复制到一万个拷贝时，自然意味着接受群体的海量剧增，毕竟街面上每天卖出去的磁带不是个小数目。李岐山借助比手中唢呐更响亮、更夺耳、更广阔的媒介，把穿透力足以超

越米脂老城墙的声响，吹到了乡亲耳畔，使所有吹手瞠目结舌，羡慕不已。

在简陋录音棚中录音时，李岐山绝对没有想到，法力无边的新式武器能够起到身份重新定位、地盘重新瓜分、优劣重新评价、天壤重新倒置的作用，包括常文洲在内的其他吹手，也绝对想不到自己的艺术地位和政治话语权，会由此被重新定义。刚刚祭起“风火轮”（当地人称“磁带”）的效果和实惠，很快让人看得到、听得见、摸得着。“风火轮”一石三鸟，文化馆做了扶持艺人的公益事业，出版社赚到了钱，李家乐班独占鳌头。

艺人的传播区域再非原有的空间了，甚至连自己都没到过的地方，照样流传。当演奏者出现在从未到过的村庄，一群陌生人竟然指名道姓说出他的名字和身世，足不出户者，立刻体会到当初灌制磁带时根本想不到的神奇之处，着实吓了一大跳。李岐山不动声色，心中暗喜，天助我也！传播途径以水漫三军、雨落幽燕之势涌过来，把受众带到现场，使直接依靠乐器传播的时代成为过去。

常文洲就是在听到这盘磁带时，产生了被政府遗弃的感觉。一直受政府眷顾的“宠儿”，突然成了科技的“弃儿”！那一刻，他听到了来自内心绝望的呼叫。

无论被李岐山的推倒者喜欢不喜欢，都不得不承认，对手找到了最有力的武器，搭上了现代化的“高铁”。科技迅猛传播的今天，整个生活的推进方式，都与过去有天壤之别。谁瞅准了，谁就是赢家。跟不上时代，只能捧着一支唢呐，自己叹息。

树大招风，吹手们谈起李岐山，普遍有种不服气的口吻。他们心目中，李岐山不能与常文洲相比，常文洲的地位是历史形成的，是创建国家的红色政权给予的，这种资源是祖上恩德，天赐造化，谁也不能比，老老实实，俯首称臣。但李岐山的地位，却非祖上赐予，是靠与文化馆长高万飞个人之间的“关系”博取的。与政府官员亲密无间，常被描绘为吃吃喝喝、拉拉扯扯、巴结奉迎、暗箱操作，因而有那么点说不清、道不明、辩不白，不那么光彩，不那么透明，充满暧昧，充满卑鄙。所以，吹手们难免不服气。他们把不能与常家乐班相比的酸味，全部发泄到李岐山身上：“他没有真本事，是靠关系录得音，然后才出了名。”虽然没有人公开证明李岐山在录音事件中是否真的动用过“关系”，好事的乡民，仍然这样酸溜溜、煞有介事地议论纷纷。

无论“发红”乐班是否真正浸入过古老的潜规则和黑幕，李岐山是依在了

县政府的靠山上，表现日益突出，名声日益响亮。李岐山的“政府”没有常文洲的“政府”大，李岐山的“政府”是县政府，常文洲的“政府”是中央政府；李岐山的“政府”近在眼前，常文洲的“政府”远在天边；李岐山的“政府”靠起来方便，常文洲的“政府”鞭长莫及。中央政府强大，但“天高皇帝远”，用时够不着，强龙压不住地头蛇。李岐山的“政府”近在眼前，就在家门口，天时地利人和，优势尽显。中央政府是最高机构，但垂顾不了常文洲，而李岐山则时时可以得到县文化馆的实惠。

史页翻新，简便有效的录音技术，不但解决了空间和时间阻隔，让大唢呐以前所未有的完整概念传递到聆听者身边，还解决了历史定位系统中单纯依靠权力的单一属性问题，这就是新出现的令人兴奋的新话题。据说全世界磁性录音产业的年收益超过 1000 亿美元，从业人员超过 50 万人。这些一般人无法了解也无法证实的数字，却是每个人在日常生活中能够感受到的。如果要寻找一个乡村社会从传统进入现代的计量刻度的话，李岐山的磁带就是靶标。对于接受者来说，这个视点比起不着边际的统计数字更直接。磁带让高高在上的历史话语权降低了门槛，连姓名、连乐曲、连事迹都没留下来的吹手，如同有名有姓的史籍英烈，有了值得追忆和缅怀、带声带响的踪迹。现代传媒载体成为时代主导，任性地把声音灌输进所有人耳中。听也得听，不听也得听；觉得好听也得听，不好听也得听；觉着顺耳也得听，觉得不顺耳也得听。现代传媒非把你折腾到服气为止。一盘盘伴随着节节攀升的发行数字或“市场经济”等生僻字眼的磁带，逐渐成为操控乡民文化生活的指南。新媒体成为主导习风的大力神，看似轻便的玩意儿，接纳它时，另一种社会意义就被激活，我们关心的就是这种社会学意义。

## 五、出轨的代价

另一个相反事例，是米脂县的赵家。赵所同（70 岁），患肺气肿十几年，说话显得十分吃力。他 16 岁开始吹唢呐，现在主要靠修缝纫机为生。赵家住在县城最高地带的窑洞式老宅里，条件很差，简直是赤贫，身体多病使本来微薄的积蓄一下子掏空，只有把用过的老唢呐拿出来展示时，老人家才露出难得的笑意。他说：

爷爷不是吹手，从父亲赵锦让（1985年去世，时年81岁）开始成为职业的、也是米脂县城里最好的吹手。他逝世当年，还在县文化馆组织的“九曲坛”上吹。他曾参加西安、榆林的汇演。赵锦让一辈子做职业吹手，淡季时买凉粉。他“口气强”，可连续吹六个小时。办事“待客”时，可以让六七十桌客人吃完饭，一直吹下来。他也会吹梅笛、管子。

解放后，办事最多的人家请过几班吹手。记得（20世纪）50年代初，子洲县一家“闹生意的”，办过一次大事。吃饭的人多，杀了40口猪。八个吹手班，一起参加。绥德县来了两班，子洲县有几班，米脂去了几班。吹手乐班分为两种：一种是“定的”，就是雇的，主家付钱。还有一种是“送的”，就是自动送上门来的，主家只管饭，不给钱。好吹手，一般要“定”。吹得不好的吹手，闲着没事，自己送上门，总能有口饭吃。

50年代米脂有十几班吹手。“文革”中用麻袋包着唢呐，偷着给人办事。“文革”期间，春节可以吹，但不能挣钱。

延安文工团来招过我，但我没文化，不敢参加，怕不适应。原来常家班的人说：只有赵大师（锦让）可以比赵所同。我们赵家班曾与常家、李家一起吹过，他们不如赵家。赵家名气大。常家、李家，各有各的“花花”（读音“回回”）。李岐山与文化馆关系好，到北京录音后出了名。有钱就能买到名。常家（原有三班）吹得好。

赵所同虽然年老体弱，但头脑清醒，分析米脂乐班的特点和叙述过去，头头是道，可见是经历过大世面的人。赵来喜是赵家第三代传人，组织了自己的乐班，大班有九人。他总结说：赵家的“小字”（高音区）吹得好，“上三眼”的功夫是特长。乐班成员有：

赵永亮（19岁、初中毕业），唢呐，赵来喜儿子。

高德兵（20岁），萨克斯。家在乡下，现住赵永亮家。

艾瑞云（高德兵妻子），原在县秦腔剧团，唱流行歌曲、陕北民歌。

冯杭（21岁），小号、唢呐、笙。

1949年前，赵家乐班地位最高，名气最大，因风格细腻，受到有钱人喜欢。但“文革”后期，家族不幸，出了个不争气的儿子。儿子并非没有音乐天分，

而是因为当年有段“男女关系”问题，被公安局逮捕，锒铛入狱。作为叙述者，尽管我们愿意回避法律语境中通用的“强奸”这个过分凶狠的词，人性化地称为“男女关系”，但民间社会却毫不客气，幸灾乐祸地采用这个今天人们大都希望回避的词，即使有人向我们介绍这家乐班时，急刹车般地闭嘴，但仍会急不可耐、直不笼统地吐出这个敏感的词。儿子获罪，被嫉妒的同行演绎为“报应”。保持家族技术一流的人才支撑上出现滑坡，跌入冰点，使之无可挽回地衰落下去，多数家族成员不得不为一个成员的错误，付出惨重代价，接受现实惩罚。

一个家族如果与国家机器对抗，或者说与传统道德底线和体现于法律层面的戒律对抗，便会直线下跌。“伦常乖舛，立见消亡。”虽然儿子早已刑满释放，今天的人也能宽容地理解年轻人易犯的错误，但历史环境在短期内不会改变家族地位，尤其在民风淳朴的乡村，尤其在区域竞争的行当。在较少流动的传统氛围浓郁的小县城里，若有人做了不体面或者可耻的事情，左邻右舍，乡里乡亲，不但不会邀请你家乐班参加自家的神圣事务，而且唯恐避之不及，这种氛围当然是传统社会提高作奸犯科干坏事的成本并有效遏制其发生的良好环境。于是，乐班一直呈弱势，逐渐边缘化。一家乐班的逐渐淡出，在喜欢议论来议论去的县城，一时会大惊小怪，但过一段时间，就没人理会了。

连番打击下奄奄一息的家族，丝毫不见一丝回暖迹象，家内家外，灰黄墙面，漆黑房间，没有半点生机。并非没有亡羊补牢的努力，但司法机关的盖棺定论，一直笼罩在不幸家族的窑洞中，让他们喘息未定。即使传承人技术上独领风骚，但一切都来不及了。

当事人或许仍然会想起事发当天的点点滴滴，被血气方刚和贫困压抑逼入绝境做出的一生中最极端的事，使生气勃勃的青年，在本该实现梦想的地方停了下来。这一棍子打得不轻，让年轻人落下了过于谨慎，甚至小心翼翼的毛病。显然，走钢丝一样脆弱的生存竞争链条中，任何一个家族都经不住半点意外打击。靠手艺吃饭的年轻人，头一次知道地位失落的滋味，浅触肌肤，深入骨髓，隐隐作痛。守候在老窑洞中，并非可以不关痛痒地说都是年轻惹的祸，关键是违反了道德标尺（我们自然认为这是个错误行为，但却有着压抑环境中意味深长的合理之处）。看着别家乐班吃香的喝辣的，自己却喝凉水都塞牙。虽然危机已经过去，但生存意识本能地告诉家族成员，惩罚远远没有尽头，乡里乡亲，无人愿意邀请

一个背着不吉利名誉的乐班，这种目光，不寒而栗。没有邀请，只有寂寞，硬着头皮往前走。随着新面孔风靡当地，一家人被排除到市场之外。一直渴望奋起直追，但在实际生活中，承受了数年来几乎所有的阵痛，就算见不到一张张躲避的脸，自己也难以重回原貌了。如果说年轻时还有反思态度，还有对生存和未来命运的希望，到了中年，则逐渐丧失了思考，仅剩下追求物质欲望的现实考虑。

> 如果人们认识到他们将在一个设有界限的团体里继续生活下去，在那里持续合作将会受到奖励，他们就会注重自己的名声，同时也会监督并惩罚那些违反团体法规的人。[①]

这的确是底层小人物的极端遭遇，超出过着体面、正常生活的人的想象。当事人的消沉以及对周围乡邻态度的理解，是在行走中逐渐成形并不断强化的。对周围疏远的固执，根植于一家人内心不断强化的不平，既源于吹手对生存环境和长期漂泊的一般性歧视，也缘于自身遭遇。不管是严格来说还是宽松来说，作为吹手，赵家人的单纯和善良并未消失，只是被裹挟在强化的硬壳中。

赵家乐班曾是米脂县最正统的一家，所谓“正统”，是指原来住在县城里，李家、常家都在农村，常家人 1949 年后迁居县城，李家人直到现在仍住城郊。所以，按照县城与周边的划界，赵家自然是排在最先，观念上最“正统”。赵家唢呐衰落了，试图加入潮流而不能遂愿，虽然依然诉说着过去的光荣，甚至把往日辉煌当作现实，让自己以及愿意倾听家史的人相信，赵家人在圈子中的地位不减当年，把昔日“第一吹手”的桂冠带入幻想，以求心理平衡。他们描述自家历史时把“第一”两字咬得铁重，显出不容置疑的神情，但我们还是品到了底气不足的味道。赵家人对李岐山出版录音带以及刊印在高万飞著作彩色图片上的李岐山形象，愤愤不平，说明相互之间的关系，永远有因争夺市场而兵戎相见的一面。

描写衰落者，我们努力保持温和语调，没有横眉冷对，对犯错误者的谅解甚至对此类行为透出的生命力，时刻萦绕心中。对待年轻人，应该少一份苛责，多

---

① 丁元竹:《社会体制改革进行曲》,《读书》2011 年第 2 期，第 33 页。

一份理解。德国作家、诺贝尔文学奖获得者格拉斯（Gunter Grass）在《剥洋葱》中提到带有普遍性的人生“三重饥饿”：战后真实的饥饿，青年时代的性饥饿，渴望成名的艺术饥饿。物质饥饿、本性饥饿、知识饥饿，是人之天性。这些基本欲望，应当受到尊重。但具体到一个个体，道德上失去立足之地，经济上当然遭遇种种报复，质朴形象一旦犯错，等于打翻了民众既定标准，失望之余，发出一点谴责甚至怒吼，好像也不过分。“男女关系”这个词当年就是“红字”，就是耻辱柱，乐班地位定格于那一天，在现代法律打击下骤然退台，承载技术者成了跟不上时代却拼命追赶的落伍者。一个在陕北大唢呐最集中的米脂县流传了几十年、横跨家族三代人的传奇，就这样戛然而止于那个小伙子热血冲腾的普通夜晚。

### 六、高万飞——地方文化干部的力量

学术界越来越重视从艺人到政府之间的中间地带——县乡文化干部。他们像艺人一样生活于民间，又因政府身份而区别于民间，上知政府旨意，下解民间疾苦，上通下达，是主流大传统与民间小传统之间的媒介。20 世纪末，“音乐集成”普查工作，锻炼培养了一大批基层音乐干部，掌握传统的水平可与杰出艺人媲美，学术界赞称为“二老艺人”。

2000 年出版的《陕北大唢呐音乐》是一本难得的、由当地人——米脂县文化馆馆长高万飞——撰写的当地音乐的专著。书中的数百页乐谱，展示了整理者对当地传统的深厚积淀。高万飞从小跟父亲在乐班打锣，但禁止他学唢呐、干吹手。偶尔休息时，他也曾拿起唢呐吹两下，父亲看见，便一把抢过去，说道：“干吹手就是乞食，走在人前，吃在人后。吹手的儿子找不到媳妇，吹手的女儿没有人要，是下九流。不准干这一行。”

后来，父亲让他学了胡胡。父亲不愿面对的时代已经结束，老式规矩，埋葬了数代人的尊严。父亲吹唢呐的原因，一是养家糊口，这自然是当务之急。另一方面，也是发自内心喜爱，这是高万飞看得出来的。父亲勤奋踏实，手艺越来越精，不知道是对十几年走村串巷的痛苦记忆，还是为了儿子前程，他不愿意下辈人继续干这行。虽然唢呐是一家人的命根子，父亲得像个男人，挣钱讨生活，但对父辈人来说，吹手是个不靠谱的职业，从处境来讲，日子一直混得都不算好。

我父亲是个吹手，换个当下时髦的说法是音乐家，如果在今天的电视字幕上，兴许还能称为音乐人、文化人，像我一样。年少时，父亲就琢磨着让我学一门手艺，当时有两个选择，一是上学，一是吹手，但我最终没有选择做吹手，大概是时代变了吧。

2008年我们一起采访时，他乐观地说。谈起人生，他的叙述就不那么乐观了。

我是陕北人，我的父辈也曾是陕北较有名气的唢呐艺人。记得小时候，我常常跟随唢呐班出去吹打，除了不会吹唢呐，其他锣、鼓、镲都会。那时的唢呐班出去吹打，一是赚几个小钱养家糊口，二是红白事上能吃几顿好饭混饱肚子。陕北山大沟深，交通不便，吹打往往在几十里甚至百里之外的村庄，羊肠小道，全靠步行。有一次去无定河西的一个村庄办红事，因动身较迟，还未到目的地即已日落西山。腊月天日落之后说黑就黑，转眼间已伸手不见五指。唢呐班一行五人凭着走山路的经验摸黑行走，但是走来走去发现还是在一座大山上转，怎么也找不到那个村子。虽然跟着大人们，但我心里还是很害怕，加上又饿又渴又冷，实在是走不动了。可不走行吗？夜色苍茫，单衣薄裳，寒风在身上无孔不钻，拽着大人的衣服一步步行走，我感觉到两腿都在打战。

"歇歇吧！"黑暗中不知谁说了一句，于是大家就地而坐，背在搭裢里的锣、镲、唢呐碗子相互碰撞，发出"叮叮当当"的音声，在孤寂的寒夜中格外响亮。大人们拿出烟袋，划亮火柴抽烟，谁也不说话，但大家都知道，今晚一定要到事主的家里，因为吹手头一天到事主家里这是老一辈留下的规矩，不可违反。再说，在大山深沟里过夜，饿不死也要冻死。大人们抽烟的火星一闪一闪，忽然我发现了地下的小路上有羊粪球，仔细一看还有羊踩过的蹄印。大家都很惊喜，好像看到救星一样，因为，有羊就有村庄，我们可以顺着羊蹄印的方向一直找到村庄。于是大家沿着这条小路走，走一段擦根火柴看看地下羊蹄的方向。直到把所有的火柴都擦光了，我们终于看到对面山峁中有灯光，背号的艾师傅拿起长号，向有灯光的山峁那边长长地吹

了几声，沉闷但响亮的号声在山谷中回荡环绕，村子里的狗叫开了，接着人也叫开了："哎——对面的吹鼓手，往这走!"我们人困马乏，个个像叫花子似的，终于到了这户办红事的事主家里。那年我才 13 岁。[1]

高万飞"编后记"讲述的故事是现场叙述。音乐界编辑曲集，常常没有现场感和烟火气，与曲集相关的细节和琐事似乎只属于文学家。但音乐家对文学家的描述常感不过瘾、不解渴，只有音乐家理解的心酸和描叙，文学家写不来，而音乐家又不把描述自己生活看做分内事。高万飞的"后记"让人读到了一段不同凡响的经历，是亲身体验和自我记录，让音乐家感到切肤之痛。

下辈人毕竟开始了自己的新生活。吹手的后代进了县文化馆，未来可以一目了然，老实巴交，安分做事，沿着论资排辈的阶梯，循规蹈矩。虽然新生代与上一代的生活模式一样，难以不叠加上老人们的影子，但方向又不完全以上代人为转移。时代毕竟变了，个人的主动性开始大于原有的圈圈。高万飞是有心人，自觉承担起记录从小熟悉的唢呐音乐的使命。虽然没有成为职业，却不愿离开，继续保留亲近唢呐的初衷。他深知，曲谱不属于自己，不属艺人，属于传统。这是一种自觉与俯视！年轻时的单身生活，周围全是吹唢呐的，吹手们呜哩哇啦时，他就在记录写作。他习惯了，吹手不出声反而觉得出了什么事。他完成了使命，完成了传自父辈的宿命，出版了只有了解细节才能准确记录的曲集，在业界赢得了善于记录技术细节的美誉。天命所在，人生不得不从家传的唢呐开始。他最终没有离开，终于做出一件为家乡唢呐争光的事。

私下交流中，他和我念叨起唢呐与家族的关系，出自"门里人"的概括，显示出他的专业能力。他总括道：

米脂大唢呐分为三派。无定河以东，以常文洲为代表的常家派；西南面是以李岐山为代表的李派；无定河西北，县城中是赵派。

常家的唢呐体积大，艺人们按老尺说，一尺三寸或一尺三寸五。因杆长，筒音粗壮，发音浑厚。哨子较厚，艺人说"硬"，吹要大气力，需要好

---

[1] 高万飞：《陕北大唢呐音乐》，西安：西安地图出版社，2000 年，第 290 页。

功夫。硬哨长杆，是常家的特点。“文革”时期固定下来的尺度，是一尺二寸五，筒音C。

赵家相反，杆细哨软，杆长一尺一寸，比海笛子音量大，属于大唢呐中的灵巧明快者，艺人说“接字脆”。赵家久居县城，城里有钱人多，文化人多，不喜欢声响太大，也不需声大传远，还要与道士的管子、笛子、笙相应。艺人讲“响吹细打”，实际上是“响打细吹”。为适应城里人的口味，赵家风格典雅细腻。已故吹手赵锦让、赵富英最著名。赵家的儿子赵来喜，触犯刑律，服刑15年。待他出狱继承父业时，已难于适应社会了。三家中，最早兴盛的是赵家，最早衰落的也是赵家。

李家兴起于50年代，较晚起家，却综合了两者的优点。他们的唢呐，杆长一尺二寸五，筒音C。吐字清楚明亮，城乡皆宜。

在音乐曲调上，三家大同小异，同一个曲牌，味道不一样。常家多低音，李家多高音。杜承章（已故）也属于县城一派，但较早衰亡。米脂就此三家：常家、李家、赵家。

高万飞组织过多次县级唢呐比赛，对促进乡土艺术起到了推波助澜的作用。俯身基层文化管理部门，虽没有太多资金做更多事，却把一拨拨年轻人送上前线，不断成长。许多地方曾经出现过对不起民间艺人的事（如李岐山提到1966年县武装部“孟政委”没收他家乐器的事），但米脂县文化部门没有干过这种事。比起有些县文化馆采用“暴力”收缴艺人乐器，没收乐谱经卷的事，这里的艺人一直有文化馆庇护。“说收缴就收缴，说开放就开放”的大起大落，曾对民间乐班造成极大伤害。现在不但因为整个社会回归正常秩序，且有像高万飞这样出身世家的文化干部，自然环境大变。尊重艺人的态度，既体现了优雅文明和职业精神，更培养了发展家乡艺术的环境条件。有了这类文化干部，就有了家乡艺术的长远利益和整体利益的发展眼光。

地方文化干部对地方乐种的发展具有引导作用，高万飞等人，各自以自己的方式影响着吹手。政府机构的评价始终为吹手所重视，他们对高万飞与李岐山的特殊感情，既嫉妒又羡慕，可以看出，每个吹手都希望得到代表政府的文化馆的辅助与推举。

## 第二节　国家权威——三家乐班见分晓

观察底层社会，学术界越来越倾向于从日常生活以及知识精英以外的群体和个人角度切入，如果能够遇到从个体生命窥见群体精神，借此阐发自下而上推动历史的方式，既可避免将大众变为另一种精英，也能够揭示他们推动历史前行的民间方式。这里需要得是对上述故事的冷思考。

### 一、民间传说与历史真实

追寻口述史，耐人寻味的就是传播过程中故事由口头变为文字，主人翁从草根变为精英的途径，即推动民间传说变为国家正史的动力。我们所要查问的，自然不是故事前半段常家吹手的赢与输，而是他代表了谁和反抗了谁？解构民间话语的方式很多，但有一种方式或许更为简单和直接，那就是倾听他们的故事。为什么音乐学要放弃这种简便，拱手出让给民俗学？不要以为音乐学界不研究民间传说，就没有耐心听吹手把话说完。确实，音乐学家在记录之前还对传说的“隐喻”技巧一窍不通，即使专家费尽口舌破除迷津，也难以一会儿搞清名堂。但对艺人的研究，音乐学与民俗学一样愿意刨根问底。因为规则让人一目了然，把常人变英雄，把祖先变神圣，把吹手变国手的过程，凸显的就是被述者的身份重塑，或者说，新时空环境中的新定位！从这个意义上说，音乐学重视口述的程度与民俗学重视口述的程度毫不逊色。

不要以为那些可以从声音中听出语义来的知音故事真的能够当饭吃，对于乐器“说”出的话，音乐学家与普通人一样茫然。口头表达是唯一可以寻找讲述人明确意念的途径。与没有明确语义的唢呐相比，语义明确的故事，包含了人性、神性、理性三重定性。口述资料对于从不用书面表达的阶层而言意味着什么？别让吹手“哑巴吃黄连”，把人家明确表达的语义置于一团不可解的音符中了。

常家人的口头叙述，比之书面记录更具传奇，在还未记录成文、照本宣科之前，他们会用穿插其间的许多小插曲和添枝加叶打动人心。故事中穿插的确切年代，如 1942 年刘志丹去世，1944 年常文清（35 岁）中年丧妻，带着儿子云游陕

北，卖艺谋生；1947 年米脂遇灾，滴米未收，百姓吃树皮、吞麻叶，他背井离乡，定居志丹县等，作为当地人不容置疑的公认史实和公众知识，保证了听众确信不疑。贴附于故事中的确切年代，镶嵌于故事中确切事件（饥荒记录、名人去世）的细节，让有着相同经验的本地人感同身受。

“唢呐竞技”故事中的“常家人”和“赵家人”都是被“虚拟”了的。若以米脂县 1949 年之前仅有一家乐班的事实为依据，故事中的“赵家”指的就是赵所同祖上的乐班。但如赵所同所说，他的祖父还未做吹手，赵家乐班始于父亲赵锦让。赵锦让于 1985 年去世，时年 81 岁，如此推算，约生于 1904 年。故事中的“挑战者”常文清，出人头地的年龄在 17 岁，也就是 1926 年。虽然“武林大赛”的时间是虚的，但常文清的出名与刘志丹送葬仪式相连，时间是 1943 年，其时，赵锦让才 39 岁，“正当年”，到不了“倚老卖老”的年纪。

赵所同叙述中提到过一次数家乐班参加同一葬礼的事，时间是 20 世纪 50 年代。可以看出，故事中的所有细节都是捕风捉影，影影绰绰，似是而非，若有若无。

赵家地位，按照高万飞的说法，不过是“久居县城”而已，身份上比之农村乐班略有一点优势，仅此而已，到不了高高在上的程度。赵家既非“欺行霸市”的“帮主”，也非“自命不凡”的权威，充其量就是“久居县城”。

但故事中的“赵家”，却被“阶级意识”编配为“反面角色”。“久居县城”代表着居住背景，居住背景代表着富裕，富裕代表着霸道，霸道代表着压迫。总之，与农村的贫困吹手相比，这个被赋予阶级符号的人物，开始与现实中的真实身份相剥离。本属同一阶层的吹手，被划分为两个对垒阵营，借以表达 20 世纪中期流行的观念。城里城外被上升为贫富悬殊，技术高低被上升到阶级高低，话语权争夺被渲染为戏剧化竞赛，于是，常家人一变而为阶级斗争中的“正面人物”。

解读口述史，自然要看表达者叙述祖先荣耀的口吻以及连接故事的组合方式。前奏的铺排是现实中没有的，不用说谁也没本事把“五六个乐班的 90 余位吹手”集中起来（没有哪家财主具有如此雄厚的财力能够搬演竞技大赛），贫困的历史环境也不可能养活如此数量的吹手。但主人翁出场的背景定要如此铺排，仿照平话说书“武林大赛”模板的铺垫场面，绝对够得上气派非凡。常家人叙述祖上功绩、祖先形象、树碑立传的口气，需要这样的前奏。主人翁端着唢呐，

一身素装，隆重登场。众目睽睽之下，挑战权威，不畏强手，一声唢呐，响彻陕北。

乐班对台、乐手打擂、宫调竞技，自古有之，音乐遗产中的这类故事很抢眼，梗概基本相同，结构基本类似。仅仅把常家人与赵家人比试唢呐、把技艺高低作为两家人沉浮起落的量尺看待，就像唐代文献中的段善本与康昆仑比试琵琶，尉迟卿与王麻奴比试筚篥一样，不过是技术上略胜一筹，人格上青出于蓝，寓意上山外有山、天外有天的翻版。[①] 故事主题，关键在于接下来的真实，民间传说与历史真实一旦嫁接，立刻产生了除了可信度和感染力之外的另一重“权力”意义。一系列转化都依附于看得见的现实荣誉，并进一步影响家族的当下处境和发展方向。剖析表层线索，翻云覆雨的能力，只是翻身主题的技术支撑和专业保障。推到权威，才是核心，才是要人听出的弦外之音。技术层面的“前因”，是为了话语权层面的“后果”。没有后面的历史真实，就没有前面铺垫的意义。刘三姐不是一个人与财主和酸文人比试即兴歌唱、斗智斗勇，站在她美丽形象两边的是一群地位相同、需要借其智慧表达的兄弟姐妹与合唱者。挑战者必须赢，只能赢，而且最后确实赢了！主人翁是草根的化身，集体智慧的代表，常文清吹出来的“曲”如同刘三姐唱出来的“歌”，带给整个草根阶层以力量和自信。比赛被置于这个层面上，便有了指向：弱小战胜强大，草根战胜精英，下层战胜上层。于是，家人变名人，平民变英雄，吹手变国手，祖先变神圣。

人需要幻想，底层更需要幻想，让群体产生超脱现实苦难的幻想。主人翁是一个阶层的幻想，不如此铺排，意义就得不到彰显。使吹手摆脱穷困、获得精神富足的唯有唢呐，使故事在当地获得普遍认同的也唯有唢呐。这是大唢呐流传圈何以产生这类传说的原因。长长的唢呐杆，吐出了如此深重的哽咽，因为它是黄土地上唯一让像土地一样干涸的心灵润泽的声音，唯一让苦命人忘记出身地位、屈辱贱名、体现高贵与自尊的武器。人物在唢呐中转换，轻轻的唢呐杆变成参天大树。从此意义上讲，故事真是达到了举重若轻的目的。这棵大树干，夯实了续篇中民间曲调变为国家用乐的基石，使一个阶层确信自身蕴藏着无穷潜力，技艺就是取之不尽用之不竭的资源。一代人挣扎在唢呐中，唢呐让他们受辱，唢呐让

---

① （唐）段安节：《乐府杂录·鼓吹部》，上海：上海古籍出版社，1988 年，第 64 页。

他们受伤，现在唢呐让他们受惠，让他们扬眉吐气。一支唢呐，两头通气，不但把生活与幻想连接起来，而且把话语与权力连接起来。

吹手这么不厌其烦地编创故事以获得假想中的身份转换，并非全为现实实惠和生活需要。让羞辱人之人变为被羞辱之人，是故事编创者最提神儿的部分，也是学者最想挖掘的关键词。荣誉感是传播者身份映照于乡村社会的核心。

最后，半虚半实的故事初编，在另一种方式中续写新篇，白纸黑字把传说提升为正史。官方的书面记录，介入民间传说，局内知情人的讲述，变为局外记录人的评价。文字的功用，就在于记录者以凝练口吻，摘录了主要情节，并根据需要，隐蔽平庸，凸显英姿，提升意义。口头叙述在文字中被删减、浓缩、凝练、变形、遮蔽、夸张，成为一段历史最需要的样态，塑造了一个群体最希望成为的形象。贫困潦倒的吹手，没有任何机会，一无金钱，二无地位，只有一身硬功夫和埋在骨子里的傲气，即使“一脚把鞋踢翻”在竞技中取胜，命运也不会有任何改变。只有遇到尊重艺术和人格的新政权，聪明才干才被认知。常家人深知，出身穷困是博取执政者声援和支持的基调，新制度是保障唢呐话语权的永久靠山。于是，知音与伯乐双双降临。主人翁一生功德圆满，皆大欢喜。他们创造了神话，也毫不掩饰登上唢呐王国霸主的雄心，常文清的消瘦身体里有一颗“王者之心”。

听过常文清故事的人都会被那迷离扑朔的传奇所震惊，正如听过哀乐的人都会被那哀伤悲戚的曲调所打动。在一个最贫瘠、最艰苦、连饭都吃不上的小地方，却喷发出了最富于感染力、最富有生命灵性的曲调。他率先沉潜于整个民众需求的悲凉语境，让人感受到吹出过耳不忘曲调的身躯承载生命的深刻程度，那种只与“作曲家”的概念画等号的深刻，让人对目不识丁的吹手刮目相看。

粗糙人生，平凡事迹，寻常熟事，具有了传奇性、优美性、合理性。经历了口头传说、情节拼接、从口耳相传到白纸黑字的认定等一系列符号转化过程，口头变为书面，传说变为历史，虚拟铸成铁案。终于，一条布满光荣链条的家族史终端，一个被政治神话了的高不可攀的唢呐家族，跃然纸上。

## 二、声部交织

选择背景相同、等级相当、意义典型、适合演绎的三家乐班为对象，当然不

是想描述一些日常琐事，也不想把一般意义上的口述史理念贯彻其间，而是想通过同中有异、异中有同的乐班自我裂变，借以观察国家与民间、现代媒体与传统传播之间的关系，并融入历史主体的建构，开拓把一组乐班史提升至时代大命脉上的叙述方式，让现状描述与历史语境交汇。

如此构想，当然先得有三个声部的独立旋律，再加“配器”，叠在一起的主调、复调、和声、织体，才能迷人动听。前提条件是时空一致，调性形同。三个声部同处一时，同处一室，捉对厮杀，产生出辗转腾挪的巨大张力。实力悬殊，调性迥异，无法竞奏。三条毫无关系、平摆平列的声部，不会引发学术意义（一定要论述纽约爱乐乐团与陕北唢呐乐班的异同，基本没意义）。只有主题同质，并列谱表，才能栩栩如生。从叙述框架上说，相提并论的乐班太多，读者记不住，论者也难写。没有比较，势单力薄；比较太多，说不清楚。三重奏，容易让读者留下印象。我们不想把描叙局限在单独陈述上，那逃不出写一家乐班史的范式，没有黑白分明的强烈反差，难见效果，难怪那么多小说家像音乐家钟爱独奏与伴奏一样喜爱双重情节齐头并进。

政府行为到底对民间社会产生了什么影响？对民间艺术组织的定位产生了什么影响？事发当时，立做评判，为时过早，后继效应，往往需要几年甚至几十年才能看得清。政府活动的组织者办完事后，再无他顾，不再关注后继效应。对艺人来说，国家文化事件产生的效应是慢慢释放出来的。对于这类影响，就是学者要追踪的了。过了多少年，到达艺人聚集地的音乐学家，果然发现了后继效应，紧紧盯上，记录真相，自然发现，政府行为成了深刻影响一批人的个人命运、一个艺术品种命运的根源。

普通百姓不会拿艺术水平来评定乐班，非但无此专业知识，也无此兴趣。大部分人是以政府态度和专业机构的认定，评价生活格局中艺术组织或艺人的高低。乐班与政府联系紧密，自然繁荣发达。优惠、礼遇、机会、邀请，如雪片飞来，普通人看重的荣誉和机会：赴省参加比赛，选派晋京演出，参与国家大事甚至国际活动，具体到路费、住宿费、置办服装费、乐器费等，一蹴而就，依势而来。政府认定，绝非仅仅解决艺术范围的问题，清除发展道路上的麻烦以及可能遇上的障碍，进而表现为一系列私人空间中办事效率的畅顺。

数家乐班，竞争较量，争风吃醋，你死我活，赶超对方，压倒对方，争夺话

语权，存在着人为的因素与非人为的因素。话语权的对立与冲突中，起决定作用的当然是国家，这个背景，使得表面冲突变得不那么简单。三家乐班，互为他者，对镜而视，扬长避短，成为几十年间相应采取对策的基本态度。班社竞争，到处存在，利益争夺，相互倾轧，扎堆的结果，不是相互提携而是相互扯后腿，分出个高低的标准，则是国家赋予的荣誉。

绝大多数吹手非但没有像常家人那般幸运地成为历史人物，受到中央政府邀请，也没有像李岐山一样获得地方政府资助，成为现代传媒的获益者，只能靠双手，经营人生。并非每个吹手都有机会变成符合国家理念和时代要求的艺术家，无论政府怎样提供发展空间，得到实惠者，只是小部分。大部分人的生活不那么绚烂，但由于紧接地气，也实实在在。当然，大部分乐班在艺术质量上没有特殊之处，顶多算个跟风者，像把中提琴，听起来似有若无，隐藏埋没。如果没有高声部与低声部的对比，显不出存在价值。有了两极张力，中声部的恒定功能，才能体味得出来。

三家乐班，提供了三个维度：一是政治维度，如常家；二是媒体维度，如李家；三是法律维度，如赵家。中国社会的特点，在三方面都显示了制约作用。三者间，一个维度起主流导向，即国家维度。

高声部主旋律是常家，小提琴拉得异常响亮，一度漂浮在所有声部之上，谁也压不住。常家人本来是个普通吹手，与陕北大大小小的乡镇中千千万万个吹手一样，没什么过人之处，也没什么矮人之处。然而，突然有一天，一次政府提供的机遇，一次与红色政权的结缘，让其平步青云。常家乐班的靠山就是红色政权，是撼不动、推不翻、打不倒的铁靠山。

原处于中提琴声部的李家，借助现代传播，一跃翻过小提琴，问鼎操控主旋律的当红地位。常家故事，口耳相传，渲染热议，但红色背景，已然色泽暗淡。广为人知的李家故事，却被老百姓正式接纳，与常家全盛时期的骄傲旗鼓相当。不难体会，娱乐代替政治，大众代替项层，主流政治话语让位现代大众传媒。这个变化，就不止于乐班间的新老交替了，而是深刻反映出另一层面的话语权交替的宏大主题了。新观念代替统治一切的老观念，常家乐班的衰落不是自身问题，而是依仗的“靠山”不再是老百姓评价事物的标准的问题。现代媒介把摇撼不动的“靠山”摇动了，阻挡不住的传媒大潮，淹没大街小巷，全新声响，铺天

盖地，让所有人洗耳恭听。

表面上看，李岐山成功的背后是磁带，但磁带背后是高万飞，高万飞背后是文化馆，文化馆背后是政府，政府背后则是超越所有人意志的现代传媒。一层层剖下去，最后看到的，是一个与不可战胜的国家开始齐头并进的新媒体。21 世纪的自由竞争，增加了新元素，农耕时代从未有过的强势媒体，陡然出现，压倒一切。我们之所以把高万飞引入叙述，就在于他是个象征，一个身份明朗、立场鲜明的象征。高万飞再也不是一个吹手的儿子，而是政府代言人。哪怕他不发一句孰高孰低的评论，其行为在乡村发挥的影响力也一样会播散开来。他的职业出身让他的选择不会出错，判断不会偏离。他从尘土飞扬的文化馆门口走出来，揉揉双眼，从职业角度判定了扶持对象。这种判定实际上就是他所代表的、能够左右全县吹手的政府的态度，能够改写乡村任何吹手身份和定位的国家的态度。

赵家成为低声部的大提琴，暗淡悲伤，铸就了不如意的人生。这家人的故事放到发生事件的十余年后，听着硌耳，看着扎眼。今天读起来有几分灰色幽默的背后对当事人来说一点不幽默。那个在不恰当的年龄被青春冲动过早推到谷底的年轻人，如今又在不恰当的年龄承受着沉重的挫折感。记录真实，令记录者犹豫不决，是否被认为揭人“家底”的窥隐？甚至视为对吹手群体的歧视？我们的确看到被驱除出老地盘的老冤家一双怒目中不甘示弱的强光。但这可能是向底层叙述迈进脚踏实地的一步。针对历史记录不及下人的弊端，充分考虑真实性，胜过嘴上呼喊记录百姓却以美化为事的无益浮词。

三种维度，反映了传统环境中稳定因素发挥效应的逐渐淡化。政府行为、传媒干预、法律介入，渗进各个角落，新因素造成的势力范围重新分配的意味，日益加剧。三家乐班演绎中的起承转合，定调跑调，繁衍存续，无不涉及动荡环境。我们观察到一个人与一个家族的联系，一个家族与一个乐班的联系，一个乐班与一方乡土的联系，一方乡土与一个艺术品种的联系。他们既受惠又受制于环境，既滋养又限定于乡土。家长里短、相互牵扯的乐班史、家族史连缀起来，就是以小见大的地方文化史。处于不同声部的吹手身上，都有一个共同特征，即对自身地位的深刻焦虑。

英国学者理查德·威尔森和凯特·皮尔特指出：

> 一个社会中社会关系的质量建立在物质基础之上。收入不平等状况对人们之间的关系有着巨大影响。我们将表明，对所有人的心理健康造成最大影响的因素是不平等程度，而不是家庭、宗教、价值观、教育程度等其他因素……平等社会和不平等社会之间的差异十分巨大——在不平等社会中，问题的严重程度在三倍至十倍之间。[①]

机会不均等，被政府、传媒、法律演绎为三足鼎立的框架。米脂县有多少乐班，就有多少声部，嘈杂、争吵、和谐、并行，可以视为生活之弦的绷紧、飙升、松懈、断裂。几乎每个乐班的领班，都是市场形势分析师，即使不懂在“国家在场”面前失灵的乡村经济规律，也清楚地知道：与地方文化管理部门对抗，绝没有好下场；与法律对抗，绝没有好下场；现在则更知道，与媒体对抗，更没有好下场。

## 三、国家、社会与个人

如果把国家、社会和个人行为这个曾在社会史研究中最时兴也最重要的三大命题，转换为区域故事中的政府、媒体、个人，就把研究范式化为具体案例。三角关系呈现的区域故事，既让人看到了乡村精英具有的活动能力，也让人观察到20世纪末和21世纪初乡村势力与国家之间构成的互相牵制和抗衡的真实状态，从乐班裂变，体察国家与传播开始适度分离的轨迹。从社会活动空间和表现手段等各方面来看，中国社会已经具备了现代社会的许多重要特征，由此证明了中国社会的现代化结构是本身演变而非外来嫁接的结果。窥探旧的社会结构瓦解和精英阶层的更替，从吹手活动采取手段的复杂化层面探讨民间社会与地方政府抗衡能力之提升，最后以政府在基层运作能力的削弱，分析国家与社会的转型。如果不把从政府命令到新媒体发挥的作用看作代表两种力量此消彼长的转化过程，那么陈述和分析就仅仅停留在了表象，我们分析的着力点在于体现为科技新技术和新生势力的代言者，开始代替政府发言，在基层权力分配中成为越来越凸显力量的地方。现代化不仅体现在家家户户摆放的录音机，还在于谁提供了播放的节

① 丁元竹：《社会体制改革进行曲》，《读书》2011年第2期，第34—36页。

目。通过这一渠道，社会转型就体现为听得到的音响和音响操控者的身影。新机制出现了，开始统领方向。表面上看，米脂县没有大工厂，没有现代型技术人员，但出现了新型的社会关系。这个关系体现的就是现代社会结构。由此可知，中国民间社会依然可以在没有工业化和资本主义发展为主导的基础上完成自己的现代化历程。

政治思维被化解后，一时间还没有足够强大和清晰的力量及时跟上提供路标和指导方向的替代形式，也没有音乐学理论提供的对乡村社会合理解释的新方式。本文试图通过国家与传播的交替，建构一种分析方式，解释乡村社会发生的巨变如何从一点一滴的“日常”逐渐提升为具有历史意义的动力。音乐学必须对日常声音作出细致入微的辨析，从具体操练到基本立场，在给定的地域和给定的故事前提下，提出一个理念，进行具有实质性和富有建设性的讨论。

## 小结　编配三重奏

米脂县虽小，音乐故事却那么多，皆因一批最优秀的吹手集中于此。捉弄人的老天爷，把三家主人捏置一起，一同演述了一段声部交织、律动迭变的三重奏。外行看热闹，内行看门道。它们不是妇孺皆知的故事，却是纠缠为胶着状态、情节离奇、令音乐学家感兴趣的身份认同的故事。这样的故事和这样的对比司空见惯，却偏偏没有被编配为精彩绝伦的三重奏。故事情节虽不及好莱坞大片那样惊心动魄，却也跌宕起伏，奇崛惊现。米脂吹手的三重奏，像是没有定腔定谱的剧本，不断延伸，不断演绎，深深吸引着民族音乐志的书写。乡村故事缓慢冗长且缺乏戏剧高潮，一切都在逶迤中达到学术话题才能演绎出的掷地有声的效果。另类立传，另行配器，当然不是音乐学家一意孤行、挖空心思、刻意杜撰，“现实”导演的带血带泪的情节，比之小说更为离奇。就像法律判断，没有细节，就没有真实，史实绝非演绎，如同《三国演义》不能代替《三国志》一样。

明摆着，这太令民族音乐志着迷了，留下叹息与笑料的故事，插入学术理念，就成为彻头彻尾的民族音乐志，读起来令人兴奋，写起来也不闷。民族音乐志除了关注事件的特殊与离奇之外，更愿意把注意力放在当事人对待自我定位和身份认同的阐述上，话语权的交替，产生了深触角力。记录案例无非是想表达，

默默无闻的小人物的身世，比翻天覆地的重大历史事件更能说明音乐史是怎样变化的。与彪炳史册的大人物创造改变历史大格局一样，小人物也以自己的方式，涂描了地方社会的历史，甚至为国家正史添上背景，有声有色，活灵活现，令人着迷，令人沉思。虽然这些人物彼此之间的行为方式大相径庭，有些用自己的智慧和幽默主动成为故事主角，有些人则因为其他人的智慧和幽默被动成为故事主角，但他们被视为陕北大唢呐代表性人物的资格应当差不多。相比于音乐史上那些没有细节的大事，散落于角落中小人物的个人故事，往往更耐人寻味，就是这些发生在乐班中的小人物身上的事，使我们对这座从来没有音乐学家关注过的小县城的音乐生活有了更深刻的了解，他们的面目与电视台和地方政府宣传资料共同塑造的民间艺人的标签相去甚远。无论怎样，我们记录了他们的过去与正在经历的现在，在未来，这些就叫作记忆和音乐史。

这个故事的意义也许还不至此。发生于三家乐班中的事，启示大于故事本身，因为故事释放出来了意味着社会转型的一系列信号。民间艺人逐渐摆脱困顿，获得了艺术群体应该获得的价值认可。家族的独立行为以及自由地安家落户，扎根县城，反映出群体的身份迁徙。默默无闻与甘心从众，开始从艺人意识中淡出，主人翁意识随之而来，贱民之号可以休矣。

吹手有自己的传统，自己的骄傲，自己对音乐的理解和对生活的定位，虽然外人觉得如此窝里斗很好笑，但生活就是如此。有追求、有沉浮、有欢笑、有哭泣。于是，米脂县的“乐池”里就形成了“你方唱罢我登场”的局面：一边风华正茂，一边沉舟侧畔；一边雄姿英发，一边灰飞烟灭；阴晴圆缺，悲辛交集。偏偏陕北吹手像他们信奉的大神一样，无所不能，不可思议。

如果当下话语把“陕北大唢呐”指称为一个不但包含了技术归类而且隐含了政治归类的乐种，肩负着“红色文化”的话语雄心和经济实惠，那么50年前则仅仅包藏着当地音乐家渴望吹响全国的艺术野心。作为大红绸子闹秧歌的伴奏，“大唢呐”成为主流文化的经典品种，承担了建构“新中国文化”的使命，不但是民间代表，而且是国家象征，不但是民间表演的必备节目，而且是跃居城市舞台的主角。一向排斥“乡隧”的城市，心甘情愿地接纳欣赏且推崇备至。老百姓在各种名目的演播中熟悉了原来只有当地人熟悉的鼓吹品种，并从宣传中认识了略含悲苦的曲调非同一般的阶级意义。

张艺谋于20世纪80年代导演的电影《红高粱》、陈凯歌导演的电影《黄土地》，把陕北大唢呐音乐推至新一轮受到国际艺术界认可的阐释层面，两位杰出的导演，让随着文化复兴理念审视过去的新生代，再次品尝到父辈热心的乐器魅力，也把国际上认可的原生态观念带给尚不理解和认同的国内同行（一段时间艺术界把符合国际观念认定为揭示自己的丑陋以献媚西方人想象的“东方主义”，其实，联合国教科文组织的“非物质文化遗产”概念就从这里开始）。如果我们把电影虚拟的情节比作一条现实生活中已经若隐若现的游龙，在当代乡村仪式中追寻实实在在的“龙”的轮廓，再辅以音乐和唢呐两个符号支撑，就等于为“龙”点上了双睛，陕北文化的概念就从平面走向立体。正如延安时代把大唢呐作为“苦命人”的声音象征，导演也把为“颠轿”的伴奏推向极致，延伸出一组浪漫透顶、大红大紫、无以复加的中国诗情，让陕北吹手成为一群抬举乡土文化“大轿”的西部硬汉。

大唢呐被一轮轮抬举，一轮轮颠颤，从地方汇演到晋京巡演，从广播电视到电影银幕，从陕北窑洞到北京“亚运会”开幕式，真正成为“翻身解放”的象征，“三道道蓝”的“羊肚肚”白毛巾，成为真正意义上的鲜亮“皇冠”。当然，学术界的重新审视日渐理性，新生代客客气气地疏离了罩着大红绸子的印记，把相当长一段时间内无法保持学术自制的附加因素，渐渐排除出鼓吹乐的审视范畴。

陕北大唢呐，尤其绥德、米脂，于20世纪50年代逐渐成为整个北方农民文化的代表符号之一，不但在过去的国家会演中拔得头彩，也在当代媒体中光芒万丈。1999年，九十九名绥德吹手，拍摄了一组以黄土高坡为背景的集体亮相，陕西电视台起了个非同凡响、亮晃晃的名字“九十九个春天”。选择最高级别的数字，寓意显而易见。九十九条汉子，白衣红带，头戴巾冠，脚蹬布鞋，或队列成行、或前后交叠、或高低错落，或立或蹲、或走或行、或舞或扭，齐举唢呐，同鼓腮帮，木杆铜碗，仰天长啸，声势蔽空，把西部硬汉和唢呐艺人的形象推向极致。那组震撼人心的造型已非民间形象，升华到区域文化、国家尊严、乐神乐圣的高度。大唢呐被拍摄、被塑造、被讲述，变为符号和知识，让唢呐之魂附着媒体之魂，变成唢呐之神。毋庸置疑，只要把个人命运、阶层命运，捆绑在飞速跃进的传媒高铁上，就会集体“增容”。在唢呐王国中创造了仅次于京城专业音

乐家的辉煌业绩的地区，唢呐的意义如同“文房四宝”、“四大名菜”之于传承区一样。2008 年，“绥米唢呐”列入“国家级非物质文化遗产保护名录”。无论老幼、无论贫富、无论城乡，整个陕北都为同一个理由而骄傲。

正是因为陕北拥有一大批像常文洲、李岐山那样的吹手，老百姓才能在枯燥的生活中享受一点艺术。虽然吹手们是带功利性地“办事”，却一次又一次地完成了许多人的仪式洗礼，使普通人在重要的人生关口享受被关爱与呵护的温暖。音乐总会给人带来愉悦，使生活变得更加有趣，特别是当生活境遇变得十分艰苦、难以忍受时，音乐和仪式让普通人变得更加可以忍受。这就是陕北人之所以能在最艰苦的岁月中一路走过来的原因，也是音乐潜能得以应验的试金石。

30 年前，静如止水的米脂县城还没有多少变化，暮色中李自成行宫的高大宫殿与低矮排窑的身影融为一体，一时还辨认不出飞临而至的后现代社会的痕迹。近 30 年来，却鸡鸣不已，面对的变数，不再仅仅是时光。变迁为民族音乐志提供了新话题，注入了新活力。记录口述与关照底层，意味着学科描述能力和刻画深度的提高，这当然不是以口述史为正史侧身，而是口述史被正史吸纳，成为扩容的历史。旧式志书缺乏打动人心的故事，我们愿意叙述一些真实故事并夹带学科理念，这是民族音乐志投石问路的新途径，无疑它会丰富学界理解民间的维度。



# 第四章

# 红与白

## ——白云山庙会







佳县（古称“葭县”）县城位于黄河一侧。汽车沿着山脉，曲里拐弯慢慢爬上，透过车窗，侧看巨大粗莽的岩石，由谷底到山顶。整块裸岩，虽非笔直如尺，却也如刀削斧劈，让人想到“一片孤城万仞山”的诗句。老房子挂在崖边，俯瞰行路人轻易不敢靠近的艰险山道。佳县县城当然不阔绰，一条狭窄的石头路贯穿全城。路面露出的大块岩石，让人觉得这不像一座城市，但的确是一座坚硬的聚集地。

佳县是掩藏于成千上万个县城中最不起眼的一个，却因为冒出了《东方红》，被世界瞩目。若非遭遇20世纪政治狂热和之后的人类学解读，佳县坐落的山脉再高，民歌再动听，也不会招引关注。唱歌是比之说话更进一步抒发感情的方式，“言之不足故咏叹之”，可谁会想到，一个佳县农民寄托感情的方式，竟然令一坐县城暴得大名！而且令整个陕北暴得大名！

然而，如此好运究竟不能维持多久。歌颂日出再也没有了吸引人的回响。红太阳到底是落山了，人们对以《东方红》为代表的陕北民歌，已然失去兴趣，再难挽留住聚焦的目光。佳县再次成为政治上无足轻重的“边关孤城”，没有了喷发热能的火山口和重试魔力的灵光。一首民歌在泛政治化时代获得的核心地位，如今被抛出，极度失重的情态下，歌者试图借助新理念重整旗鼓。作为家底微薄、地瘠民贫却渴望在新一轮博弈中获得话语权的边缘小城，佳县在悄然兴起的“唱红歌”风潮中，希望再次突进话语中心，填充自信与自豪。渴望留住国人的目光，大抵是当下以独特资源争先恐后获得知名度和话语权的小城市的真实

心态。走到佳县，给人的最初印象，多止于干旱的沙化土地，除了流经的黄河和新鲜的空气，能够与人打拼的资源几乎没有。经济先天不足和区位偏居一隅，带来了挥之不去的落寞感。陕西经济成绩表上长期位于倒数位置，颜面尽失。文化是唯一出路，除了红得发紫的《东方红》，再没有可出的牌了。天干地瘠之域，毫无资源可言，只有靠一首过时的歌了。于是，文化局力争建一通石碑，刻上《东方红》的谱与词，最主要的是把李有源的名字镌刻石碑。创意立刻得到全县响应。勒石刻碑，决不是为了纪念，而是让南来北往者知道：这座县城，非同凡响。然而，此事是否真的如创意者想象的那样产生了实质性的影响？看来，当地被认为天大的事儿，放到全国这盘棋上，仍是茶杯里的风暴。往事如烟，任何造势，徒劳无功，人们愿意向一段不堪回首、已被冻结的历史说声“再见”。

事与愿违，佳县的另一资源，却获得了意外关注——白云观道教文化。与许多县城一样，白云观从改革开放之初逐渐恢复，大规模崇拜“祖师”的庙会，加速了“变色”进程。骤然获得的红色桂冠并未让佳县与民间崇拜告别。强势的“红色”文化与“白色”庙会，两个看似矛盾的主题，在小城里同时真实地上演，当地学者称之为“一红一白”[①]。21 世纪降临，“红”的不再“红”，“白”的不再“白”；或者说，“红”的没有“红”，“白”的没有“白”。地位颠倒，反映真实。红色颂歌与诵咏神曲，并存一隅，各自发挥着为家乡赢得声誉的功能。两支截然相反、相生相克的旋律，奇怪地拼接一体，生出许多诡异。这种资源，真够牛的！

## 第一节　佳县白云观

白云山道观矗立在一片高出黄河河面数十米的巨大山体上，山体的黄土层，记载着常年受河面风蚀的痕迹。灰色砖体结构的宫观，分布山峦，虽不高，却因俯临黄河，视野高远。山脚下的黄河，因拐弯处的冲力，形成大片滩涂，是难得一见的前景辽阔、一览无余的地点。奇怪的是，河面上似乎从来没有船路过，没有船夫号子的浪漫呼号。黄河对面，群山陡峻，山西临县，隔河相望。两山之

---

① 张明贵、康至恭讲说，申飞雪收集整理：《白云观道教音乐》，佳县文体事业局、佳县白云山道教民主管理委员会，西安：陕西出版集团、陕西旅游出版社，2009 年。

间，宽达数里，秦晋两峰间开阔空间鼓荡的山风，让人心胸豁然，从中也可领略道士选择在此建庙的初衷。道观画龙点睛，屹立于周边环绕的空旷之间，像是填充大自然留下的空白，成为独撑整个画面的人文支架。[①]

从黄河岸边启步，沿着陡峻山势，步步攀登，是令朝拜者产生敬畏的地势。道观是通过建筑凝固信仰的外表形式，凝聚着一个地区的集体记忆。宗教性建筑聚集起的精神，是揭示当地人行为意识的重要层面。独庙扩为丛林，增加了朝圣者的敬畏，是单庙独院无法生成的氛围。许多地区都有这类景观，佛教四大丛林，道教四大名山，以错错落落、功能相异的建筑群落，营造气氛，令置身其中者感到庄严。其中供奉的神祇，满足朝圣者的各种祈请投愿。

每年农历四月初一至初八，善男信女可达60万人，最集中的几天，日聚十余万。大路两边挤满商户摊位，人头攒动，拥挤吵嚷，商贩们以最大嗓门，声嘶力竭招揽生意，嘈杂的人声和扩音器的尖利音响，把拥挤感增加了几倍。然而，兴致勃勃的朝山队伍，夹杂于如此吵嚷的长阵中，一点也不败坏兴致。相反，越是人多，越是受用。人们觉得一年一次的朝拜活动，多隆重的沿途服务都应该。庙会上类似的喧闹，遍布乡村，我们在冀中易县、晋北阳高都见过，让人觉得，把喧闹场面平移到任何一个庙会都会差不多。[②]

一旦进入爬山的行列，水泼油锅似的热烈便一扫而光。阶梯不宽，上上下下，秩序井然，有条不紊。连最狭窄的拐角地带，人们也排起长龙，耐心等待，缓缓行进。虽然成千上万的人挤在一条“通天道”上，但朝拜者的虔诚不会因为人流如织而放弃，甚至连性急的年轻人都表现了出奇的耐力。

跟随摩肩接踵、万头攒动的朝山队伍，方才悟到，单独膜拜与融入大规模朝圣的感受判若天壤。善男信女，汇集丛林，联袂成幕，挥汗成雨。信仰一个主神，认同一种方式，呼应一种气息。诵经的吟唱，祈祷的叹息，笙管的和鸣，唢

---

① “他们可以吸致千里以内甚至于数千里以内的香火。所以然之故，只因他们的风景是特别好，能给与进香者以满足的美感，因此使在他们的意想中更加增神灵的美妙的仪态……那里有高峻的山岭，有茂密的杏花和松树，有湍急的浑河和潺湲的泉水。”顾颉刚：《妙峰山的香会》，载《典藏民俗学丛书》（中），哈尔滨：黑龙江人民出版社，2004年，第1021页。

② “这一路的山光水色本已使人意中畅豁，感到自然界的有情，加以到处所见的人如朋友般的招呼，杂耍场般的游艺，一切的情谊与享乐都不关于金钱，更知道人类也是有情的，怎不使人得着无穷的安慰，仿佛到了另一个世界呢！”顾颉刚：《妙峰山的香会》，载《典藏民俗学丛书》（中），哈尔滨：黑龙江人民出版社，2004年，第1047页。

呐的喧闹，一起融入朝山者的精神与体验。在统领本地的大神前，信众把压抑一年的苦闷倾诉出来，让沉重的大山添满民情，或许下山时他们的确感到轻松。

一座白云观，不但从精神层面让佳县人得到安慰，还从物质层面养活了一县人。年复一年越来越盛的“四月会”，让整个县城人气兴旺，商贸发达。无论是政府还是民众，都越来越关注白云山。当地人撰写的“白云山石碑题记”可见一斑。

**白云山石碑题记**

白云道观，胜景胜地矣。出高原，走嵯峨，襟大漠，通贯南北；吞黄河，拽峡谷，揽秦晋，衣带东西。亭台楼阁，藏云霞松柏之中；雕塑书画，缀栋梁栏檐之间。神路悬，天门曲，正殿丽，玉皇兀。超然娇娇，魁星婷婷。引无数乡间诚客，心旷于绀瓦雕甍而肃然起敬；学者名流，神怡于晨钟暮鼓而文思泉涌。更有四月盛会，游客挨肩擦膀人拥人，商贾南来北往物竞物。壮哉！美哉！山奇景秀，令几多文人雅士搔首恨才疏，嘉宾贵客流连忘早归。

阅读碑文，我们虽然无法获得白云观道教流派的知识，却能对当地人对家乡历史文化的自豪感深有所感。

## 一、毛主席看戏的地方

一个在当地流传很广的传说这样叙述：20 世纪 40 年代，辗转陕北的毛泽东数至佳县，因时局条件尚未成熟，一直没有东渡黄河。1947 年，终于觉得应该东渡黄河的毛泽东依然迟疑不决，于是来到白云观占卜。一般人占卜，是把筒里的竹签摇出一支来，毛泽东反其道而行之，把所有竹签全倒出来，筒里留下一支。违反常规的行为，被当地人视为真龙天子的超人举动，成为整个故事的画龙点睛之笔。自然，留下来的一支神签是“上上大吉”。于是，毛泽东毅然决然，东渡过河，一路挺进，最终迈进北京城。

半真半假的民间传说，让外地人印象模糊的道观，瞬间登上了中国革命史的决策点。渴望了解毛泽东决策时依靠神迹的老百姓，怀着好奇踏进白云观，谁都

想沾点神迹，让自己前程似锦。故事越传越广，越传越神。缘此而生的凭信度自然增加。神迹一圈圈放大，信以为真，信以为实，致使赶会者逐年递增。

民间传说不能做信史，真实的历史如下：1947 年，转战陕北的毛泽东率军过此，在主殿“真武殿”前的“乐楼”看了一场山西梆子《反徐州》，不但赞美戏曲，而且赞美道观，说过保护白云山古代建筑的话。因其如此，依山傍水的明代建筑群就被幸运地保护下来，其中的宗教仪式和相关艺术也得以传承。在 20 世纪毁像夷庙的历次劫难中，不知多少寺院道观毁于一旦，但仍然有许多因为特殊因缘屹立依然，白云观就是其中之一。当然，“文革”时全部神像和匾额被砸，道士还俗，白云观空空荡荡，寂寞了十几年。如今，世道大变，完整保留下来的明代建筑群，被迷恋历史、尊崇祖宗、崇拜领袖的当地人倍加珍爱，视为风水宝地。

主殿“神武殿”位于建筑群中心，虽然不大，却古香古色。穿过无数站立着守护神的山门，朝山者方能到达这个最终落脚点。敬上一炷香，磕上三个头，完成本年度的朝拜仪式，就算了却了心愿。至于还到不到其他殿宇供奉或到广场上看秦腔、听说书，就看有没有时间了。

神武殿新塑的神武大帝，横眉怒目，目光汹汹，让人觉得，本该吓唬凶神恶煞的神祇，却对保护对象凶相毕呈。但两壁的明代壁画，绘有许多面颜慈润的神像。通俗图解天国景象的壁画，使没有阅读能力的大众，理解冥冥世界。与“五龙宫”绘于康熙十六年（1677）的壁画相同，殿右下角有一幅“建醮祈嗣”图，绘有一个编制齐全的笙管乐队。中央两旁的桌子后，坐着一组道士：管子、笛子、笙、鼓、鎈，样样齐全，画的是打醮仪式。壁画年久，在昏暗光线中流泄着历史的沉重色调。幸运的是，明代壁画，历尽劫难，保留完好，成为此地流传笙管乐的历史明证。时间并未让所有记忆消失，总留下了一些痕迹。

“神武殿”前有方小庭院，古松环绕，亭亭如盖，是黄土遍野的山冈上徒然吹来爽风的源泉。正前方小舞台，十步见方，周遭栏杆，用汉白玉石砌就，龙首龙身，精雕致镂。台后墙壁上留下许多识字不多的剧团演员歪七扭八的题迹，可见声腔缭绕，终年不去。两侧石碑林立，碑上古老的帝国年号，为小院涂上一派郁文气象。

大多数朝拜者的落脚点之所以在这方小院，不但因为信仰中心的“神武大

帝”在此，更因为这方小戏台就是毛泽东当年看戏的地方。“一代天骄”毛泽东就在这里观戏曲、赏壁画、赞建筑，有豪言在案，碑文为鉴，且能不成圣地？历史人物的神化或半神化是民间信仰的普遍形式，陕北许多“祖师庙”都塑有毛泽东像。其实，当年毛泽东在此看戏，就像赶庙会的平常人一样，没有多少人关注，如同斯诺《西行漫记》“红剧场”一章中讲述的毛泽东与陕北居民一起看戏的场景一样，男女老少散座地上，羊在一边吃草，毛泽东、林彪坐在老百姓中间，戏开始了，再也没人理会毛泽东，自由平等的程度让后来习惯于拉开距离的人觉得不可思议。自然，隔上一段岁月，主人翁地位的变化，会让真实变成传说。庭院里发生的事，按照当地人愿意接纳的方式，混合着神秘和幻觉，演绎为一套真真假假、似梦似真的神话。白云观的存在，提供了以此为凭、不容置疑的地点，前来验证的人，纷至沓来，络绎不绝。

### 二、庙会项目

“真武殿”右侧下面，辟有专为道士休息的小院。东西两侧，各有一排厢房，道士每人一间。我们到达时，两位中年道士迎出来，热情地把我们让进屋。屋内有土炕、小桌，天气尚寒，点着炉子。庙会期间，道士的“早课”仪式从凌晨四点开始，须在此休息。院子入口处贴有一张广告，公布庙会日程：

**庙会程序布告：**

初一、发坛，下午八时

初二、起经，上午五时

初三、上表，下午四时

初四、醮止，上午七时

初五、迎香纸，下午四时

初六、迎香纸，上午四时半

初六、迎钱粮，上午八时

初七、迎供，上午十一时至十二时

初八、观灯，下午九时

### 三、放赦

放赦是道教打醮祈祷仪式中的木偶戏，也是庙会的最高潮。仪式开始，先要

烧裱，向神灵祈祷：大意是说，当地人虽然有罪，但已忏悔，愿意改过，请“神神”免罪。有了烧裱祈请，玉皇大帝准许免罪，下达赦书。“赦”即赦书，指玉帝赦免人间罪恶，赐福消灾的文书，从数百米的山顶放到山下，故称“放赦”。

主要道具是十个木制架子，中置木偶“四值公曹”、“南极仙公”、“八仙神像”。八对神仙，穿戴华装，二位一组。木架中间，贯通凿孔，绳子从中穿过。架子下面，放土压重，以便从山上滑下时，畅通顺利。用艾草捻成的绳子，从山上一直拉到山下。即从白云山道观，一直拉到黄河岸边。滑翔过程中，操纵者将绳子一松一紧，或将绳子摆动，使身着彩衣的神仙，停停滑滑，左右摇摆。架子降落过程中，点燃其中艾草，如烟如雾，如同神仙下凡。山上燃放鞭炮，道士集聚山下“法场”，落地处设“敬坛”诵经，吹奏笙管，祈祷“顺利”。每下来一对神仙，就吹奏一首乐曲。诸神落定，奏乐接神，高功法师从最后一名木偶背上取下赦书，站在法台，宣读圣旨，放赦结束。

如果木架顺利放下，意味着诸事顺遂，如愿以偿。顺利的话，一个木架下滑需要 5 分钟至 10 分钟。架子中放土的分量是关键，少了不易畅顺，多了中途停顿，停顿自然意味着不吉利。道士介绍：下坠不顺时，就拉动绳子，抖动架子，自然接着下坠。但有时一拉绳子，架子反而倒着向上走一段，反其道而行之，遇到这种情况，人们自然害怕。其实，这也是自然规律。

## 四、白云山的会

当地人介绍，庙会起源于清朝初年，由山西焦家硷和佳县毛家湾两村信士，组织附近信士，在指定日子集体朝山，拜谒“真武大帝”，称“东朝”和“西朝”。从此，大型庙会初步形成。两家朝山会，为避免拥挤，采取轮流制，一般每年一次或两年一次。随着白云山知名度的提高，信士逐渐扩大到整个榆林市及延安北部、内蒙古自治区南部、山西省西部、宁夏回族自治区东部等。规模越来越大，人气越来越旺。

后来，朝山日期定为“真武祖师”的“圣诞日”三月初三、“开光日”四月初八、“飞升日”九月初九，一年三次。信士涌来，难以维持秩序，于是自发组织为地区性的“朝山会”（曾称“施茶会”），并逐渐形成了 20 世纪 50 年代的“五大会”。

东朝会：信士主要分部于山西兴县、临县一带。

西朝会：信士主要分布于佳县北部、神木、府谷一带。

另一种“分会”的说法是：

“头会”：信士主要分布于绥德、米脂、吴堡、佳县南部等地。一说“头会”称“子洲清安会”，管理来自子洲县、清涧县、安塞地区的信徒，窑洞上有砖刻“头会”字样。

“二会”：也称米脂会，一说是绥德县，信士主要分布于米脂、绥德、子州、子长等地。又一种解释是，因信徒应在第二天上山，就称“二会”。

“三会”：又称榆林会，信士主要分布于以榆林、神木、府谷及内蒙古自治区南部。一说“三会”是山西会；“五龙宫”院中挂着“山西会馆”的牌子。

“四会”，榆林会，仅限榆林市人。

“六会”，主管横山县、靖边县、定边县。

因白云山在佳县，所以佳县会又称“总会”。1949 年后，佳县人民政府为统一管理，设立“佳县总会”，统一管理庙会。

按照顺序编号的“会”中没有“五会”，谁也解释不清原因何在。因信士范围日益扩大，庙会空前繁荣，“五大会”又分别设立“分会”，如“延安会”、“吴堡会”，许多以镇为单位的会，代表了更细致的划分，大概因吃住不便，逐渐分立。如“吉镇二会”、“白云山庙会米脂会”、“米脂桃镇会”、“白云山长青二大会”、“子洲君镇二会”。会虽以县为主，也有混杂现象。

“同乡会”各自设立会馆，修建固定“会窑”（由各会出钱），并派人长住。各会选举德高望重的人担任“会长”，任务是：提前到达，打扫卫生，准备铺在地上的铺草和席子。香客铺盖，一种是自己带，一种是常年寄存。常赶庙会的香客，熟悉固定会址，来了就到指定地点拿自己的东西。各会有固定地点吃饭，管会者为同乡准备米粥和咸菜，干粮自己买。吃饭大院的门口，有专人收钱。进门者交三四角钱，随便喝粥。小米粥在入口旁的大缸里，来人拿个碗，盛上粥，蹲在一边喝。院中有许多卖烧饼的，荤素都有。山上有许多临时开饭铺的棚布，是商业性摊贩。

各会必须专门负责供奉“总会”分配的“神神”，如“五龙王”庙的资金，由“头会”捐（当然，其他香客也可捐助），但“头会”分管此庙。庙会期间的

仪式，由各会承办，如“吴堡会”承办初五仪式，“头会”和“榆林会”承办初八仪式。虽然各会分属各县，但仪式都参加。

初六，各会在“迎钱粮”仪式中，汇报花费情况，向神神宣誓，决不贪污，称为“交会”。“大庙会、小会社”的管理模式，完全依靠自己的力量。地方精英、民间会社，具有维护秩序的能力。募集钱物，团结同乡，划分事物，承担责任，应对各种事物。

“玉皇殿”的“执殿”张至良（72岁，2000年记录），自称“悟道”16年，道号“奇仙子”。他介绍到：所谓“执殿”，与职业道士不同，是志愿者。每个殿宇有两三个“执殿”，负责打扫卫生，疏导参观者，最主要的就是照看“布施箱”。香客往往在不同庙殿投放布施，捐款由他们看管。每天下午三点，所有“执殿”把负责看管的布施箱，拿到“庙管会财政处”清点交割。

红色的“布施箱”，约有邮筒大小，有的通体木制，有的有透明玻璃。每人都知道，这是最敏感的“聚宝盆”，所有人都睁大眼睛，看究竟会不会成为庙管会允诺的公开透明、对未来道观建设集资的捐款箱，还是徇私舞弊、弄虚作假、自谋出路的“黑箱”。围绕“布施箱”归谁的问题，不断引起驻观道士与政府“庙管会”的抗争。

“执殿”是否可信？“离天三尺有神明”，谁也不敢私吞捐款。民间信仰的道德约束，在志愿者身上十分起作用。“善有善报，恶有恶报，不是不报，时间未到。”因果报应，成为“执殿”们的行为规范。道观壁画上图解阴间恐怖的地狱和劝勉世人行善的画面，无疑对现世具有约束力。劝人行善，忌干坏事，使“执殿”们一心为公，不敢私贪。

周期性的大型庙会，在常年实践中形成了一套完善的管理体系，为所有人遵奉。由香客管理的庙会，既是信仰组织，又是经济组织。由信仰而起，为仪式服务，正统地位，无可争议。

### 五、政区概念与信仰区域

中国人的政区意识格外深，反复编纂的政区方志，不断浇灌着政区意识。自秦朝成功地塑造了国家体系的政区划分，这种意识就逐渐强大、稳定，深深影响着中国人的社会生活。政区是帝国时代地理叙述的主流，历史文献大都以此模式

为核心。政区是一项具有多重关联意义的不可或缺的观念，无论是历史叙述还是当代生活。家乡是老百姓认同的关键词，地方文化更在区域中显现。地名不仅是个符号，还凝聚着人的归属感，贯穿于生命记忆的始终。对土生土长的百姓来说，身份认同比什么都重要。[①]

上述的“会”，无一例外建立在政区划分上，说明乡土观念的强烈程度。“会”充分展示了民间组织的模式，展示了大大小小的同乡网络。同乡会是乡村的虚拟联合体，一个地区、一个县、一个乡镇结为一会，每年聚集，相互沟通。

乡村社会不是独立分散、互不相干的村庄，要在一年之中采取各种方式相互沟通。除了经济层面的互惠，精神层面的沟通也很重要。村落联合体不仅是经济纽带，还是漂浮在想象中的精神联合体。学术界的研究成果提供了观察乡村社会的新的解读模式，改变了以往“鸡犬之声相闻，老死不相往来”的定论。“小农经济，自产自销”的说法不能说不对，关键在于限定在什么程度上，经济生活上相对独立的关系是一回事，文化上相互联络的网络是另一回事。施坚雅（G. William Skinner）在《中国农村的市场与社会结构》一文中对四川社会的研究说明，农村从来不是封闭的，一个农民“赶场”时，在集镇茶馆的“龙门阵”中，获得了关于生活社区的大量信息。理论上推算，他们一生中会有上千次的“赶场”，并与同属一个文化社群的大部分同乡，有过数千次的“点头之交”。男人们在聚会中获得享受家乡精神资源的快感。他的理论，纠正着学术界过分注重单一村落聚居体而忽略与外界联系的倾向。[②]

这种分析模式说穿了很简单，就是把孤立村庄联合为一个更大的经济体，把分散村落看作是一个因为信仰而构成的无法拆解的网络，经济和精神层面上的相互支持可以让这种联合更为长久。乡民以共同信仰为基础，建立起一个更大的区域概念。

白云观聚集的会，展示了一幅辽阔版图——“神武大帝”“统治”的“巨大帝国”。散布于沟沟坎坎的民众聚集起来，为了一个目的，向着一个目标，年复一年，汇聚一堂，绝非散漫无序，而是秩序井然。同乡会是汇聚名号，背后是信

---

① 唐晓峰：《区域与国家》，《读书》2011 年第 12 期，第 52—53 页。

② G. William Skinner：*Marketing and Social Structure in Rural China*，3 parts，*Journal of Asian Studies*，1964 - 65. Vol. 24. 1：3 - 44.

仰体系；同乡是表面，信仰是实质。幅员辽阔的区域，对于解释表面松散的民间社会的背后结构，很有说服力。共同信仰一个主神并在一个大型庙会进香的人，在固定时间、固定地点相约，形成超越地县、村落、乡镇等自然居住地的网络。交往来自民间自下而上的联络，而非政区自上而下的指派。关键就在于此，“区域”是“自然”交往的结果，不是精心“设计”的结果。信奉一个主神，就像集市上流通一种货币一样，乡民之间，去除隔阂，达成沟通。供奉共同主神，信仰共同神祇，朝拜共同庙会，搭建共同平台，约定共同仪式。在超越行政区划的界域，所有人认同一种身份：白云观的信士。

乡民在白云山获得了文化、信息和情感交流，那里是满足乡民最廉价、最方便的交流场域，代表了城市无法提供的相互交流的氛围。许多有关乡村实际生活的信息，就在庙会提供的孵化器中传播。这就是并非一砖一瓦盖起来却真实存在的“文化空间”的价值所在。

> 一个自成体系且有漫长传统的民间社会必有其意识形态结构。参与构筑这一结构的历代精英们，通过对现状和历史所作的一系列解释，为社会成员提供一种约定，以此维护稳定，防止分裂。这类支撑着民间意识形态结构的不同向度的解释，往往经不起认真的检验。虽然作为历史积淀的一部分，后人一般不必、甚或不该对之都去做一番寻根究底的“拷问”，但如若研究者试图厘清一个区域社会的发展脉络，那么某些曾经作为当地意识形态重要基础的历史原型、建构过程、目标功能，以及当事人隐讳不彰的动机和利益，就成为不应忽略的关键环节。[①]

过去倚重的似乎一切时代、一切地方都适用的经济联合体，丝毫无助于勾勒整个地区“中心庙会”之所以发展到如此规模的艰巨任务，必须把信仰层面考虑进去，才能解读贯穿于网络的精神底蕴。重述乡村，并在讲述中重建乡村组织的复杂性和丰富性，而不是在经济的抽象中变形湮灭，的确是摆在音乐人类学面前的一阙“未完成交响乐”。

---

① 钱航：《库域型水利社会研究——萧山湘湖水利集团的兴与衰》，转张俊峰、袁兆辉《同一文本，不同解读》，《读书》2011年第6期，第14页。

## 第二节 道士与道乐

采访最期待的就是遇到一位既阅历丰富又记忆超群且健谈雄辩的被访者，发现这样的人物，就像哥伦布发现新大陆一样愉快。2000 年在佳县白云观第一次听张明贵讲述，立刻感到发现了“新大陆”。最令人兴奋的就是听他“讲那过去的事情”。张明贵记忆超群，过目不忘，描绘几十年前的事，时间精确到某年、某日、某时，甚至脱口而出星期几的几点几分，如同昨天发生的事一样。经验告诉我们，如果回忆往事能够精确地说出某年某月某日某时，一定是智力超常、非同寻常的人物，肚子里的故事肯定一摞一摞的。无疑，张明贵就是揣了一肚子地方“老故事”的寿星。一个老人是一笔财富，当然要加上前缀词，头脑清晰、口若悬河的“老人”，把人生与事业连为一体乃至把事业看得比命还重要的“老人”，热爱生活、历经沧桑、没有为社会排斥宗教的强势压倒而坚强无比的“老人”，有社会良知、有个人见解、有坚实的宗教知识和超前的文化自觉的“老人”。“家有一老，如有一宝”。可惜当时没有录音笔，不然记下来就是一部无须加添、像模像样的口述史。好歹，这一点为当地学者沈飞雪弥补了。

张明贵的家，拥有一排新型窑洞式的二层楼房。院落宽敞，窗明几净。墙壁挂满了他与各类人物的合影以及别人送的书法、匾额。窑洞二层，专辟客房，招待庙会期间赶会的客人，主房对面的一排平房，也隔成小间，作为客房。这么多房间，足够容纳几十口子，可见奔他而来的香客之多。我们也借住一间，被褥齐备，十分干净。专门为客人准备如此多的房间，说明了主人乐善好施。我们小住三天，各地来客，川流不息，几乎没有中断，即使深更半夜，也常常听到有客人进住。香客仰慕名声，为道观提供供养，张家则为客人提供食宿。

张明贵有三个儿子，老大 50 岁，在内蒙古工作。老三 40 岁，毕业于甘肃农业大学，现在西安“南方航空公司”工作。只有二儿子张鹏程（43 岁），留在家里继承父业。他 1974 年毕业于佳县第二中学，1975 年在中学教书，现正式在庙中做道士，会吹笙，念诵经文。儿子受父亲影响大，但不及父亲的超人记忆力。张鹏程谈道：因为父亲是道士，“文革”挨过批斗，但他文化水平高，依然受尊重。如“批林批孔”时，还让他讲解古文。父亲只读过小学二年级，完全靠自

学，修养甚高。1993 年，父亲捐助佳县中学（原二中），学校送来“重教楷模”匾额。因为上级政府到佳县检察教育，中学经费不足，十分困难，所以父亲捐助。诸如此类的善举，使父亲在当地颇受尊敬。

## 一、道观住持张明贵

白云山道观住持张明贵，71 岁，道号“希仙子”，道观第 20 代传人（“明”

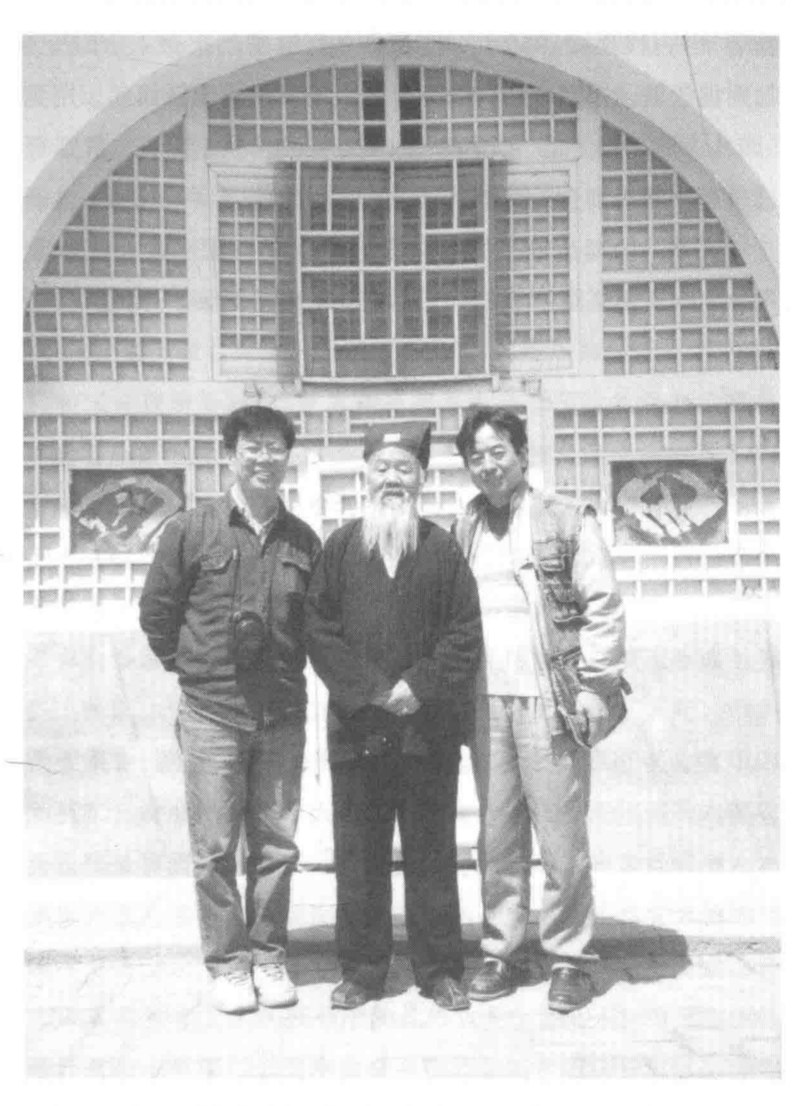


图 4－1 白云观道长张明贵（中）与田耀农（右）、作者（左）合影，2000 年

字辈，“至”字辈是21代），全国道教协会理事、陕西省道教协会副会长、榆林道教协会会长。他相貌堂堂，鹤发童颜，穿一身深蓝道装，宽大潇洒，长长白髯，飘在胸前，一派仙风道骨。他性格开朗，心胸宽广，记忆超群，有问必答，几乎无所不通。他信仰坚定，对白云山充满感情，是我们所遇到的既有知识又有信仰且智力超常的道人。他已经习惯于讲述自己和道观的故事，做好了被别人刨根问底的准备。从小接受私塾教育，8岁时已读过《聊斋志异》、《春在堂随笔》（清代俞樾撰）等古代典籍。父亲对他说：“好的媳妇把做衣服裁下来的红布、绿布，都收到包包里，用到什么，就有什么。知识积累也是如此，用到什么，就拿什么。”因此，他兴趣广泛，无所不读。文学、医学、音乐、舞蹈等，都有涉猎，还写过《京剧琐谈》（谈各家名角及擅长剧目）、《乒乓精英》（谈世界乒乓健将故事）等文章。谈起京剧名家与体育健将，脱口而出，如数家珍。与他谈话，让人充分领略了记忆超群者的光彩和魅力，也领略到一代道人的生活变迁。他叙述道：

> 1947年毛泽东到此时，政府动员我外出工作。他们说：“过去道士只管自我修行，不管社会，现在大家都要为社会服务。”第一次劝说，我没答应。后来政府一再动员我脱产，因为我是书香门第出身，有文化，所以让我教书。我提的条件是：我只当民办教师，不当公办教师。做民办教师，可以不耽误庙里办事，如初一至初八庙会，我就安排好学校的课程，决不耽误孩子们上课。
>
> 1950年，外出“办事”七八天，把嗓子唱坏了。害怕是肺结核，到榆林检察身体。当时医院正在为当年考试的大学生检查身体，不对外开放。为了查体，托人开证明，像学生一样报名参加考试，以说明身份是大学生。查体后，在别人鼓动下，也进了考场，考了文科与数学等。后来学生们通知我检查自己的成绩，结果就考上了，来了录取通知书。但生产队不放我走，因为我家里有三四口人，劳力走了，生产队不愿意负责养我的家人。母亲说我从小有病，对庙观许下愿，要在庙观里待一辈子。如果中途离开庙观，就怕活不成。我去了榆林师范学院，说明不能去了，也算住了一回大学。当时学校愿意帮忙，但家中担子重，我还是回来了。

庙观于20世纪80年代开始恢复，那时道教还受到普遍质疑。陕西省委书记来视察，他不同意恢复塑像。没有最高行政机关批准，谁也不敢动。后来省长来此视察，我与他有缘，谈得拢。我不说发展道教，我说："没有神像怎么发展佳县旅游，从而带动贫困县的经济？"这话起了作用，他同意了塑像。

一开始大家商量，觉得塑像的主意不错，但当地没有人才，不得不外请。于是，我去北京找了中央美术学院雕塑系的人。他们按照美术理论的比例塑像，这是一种风格。另一批人是民间工艺师傅，他们的塑像，夸张、浪漫。两批人相互学习，也相互竞争。我不管你们用什么方法，我只要质量。两种人在一起，一口气聊了几天，分配了地盘，成就了现在的主题内容。一年多时间，就恢复了庙观的全部塑像。

1946年，一个团的解放军住在白云观，他们烧了明版的《道藏》。20世纪80年代后期，我在天津社会科学院打听到再版的消息，就去买了《正统道藏》和《道藏辑要》，线装本与平装本两套。那次是我自己带着钱去。两套书现藏在庙里"藏经阁"中。

有感于道教和道教艺术的低落状况，我希望在有生之年干成三件大事。一、振兴道教，使白云山成为具有全国影响的道观。二、自明代建成庙观建筑群后，再无扩建，我要再建一个大庙。1995年建成的"元辰殿"（60甲子，每一生辰塑一位生肖神）就是这一愿望的实现。建庙时，承办工程的人来送钱，我说：我只要工程质量。壁画的钱，由我独家捐赠。三、教育培养一批德才兼备的道教人员。看来，这一点是很难实现。我看上的人才，政府部门不同意，政府指定的人，我又看不上。有信仰，特别是有德性的人，十分难得。不管全真派还是正一派，只要爱国爱道，就是好道士。白云山原来是全真派，现在有向正一派发展的趋势。

21世纪初，张明贵完成了愿望中的几件大事，恢复道观，建立60甲子对应神像的大殿，这些成就带给他无比的兴奋和激动。亲历战争和社会转型的老道长，在半个世纪数届政府的交替之后，终于迎来了政策宽松的时代。80多岁了，他知道迟早要离开管理一生的白云观，但这些功绩会永存。

到60甲子与神像对号的大殿观看，确实有趣。张明贵超前地发现了隐藏在人们内心的秘密。每个人都渴望在一个象征对象上领悟未来。如果有个象征未来的形象，命运似乎就明晰可见，道路似乎就呼之欲出。谁不愿意面对暗示，在似懂非懂、似醒非醒、既肯定又不肯定的状态中感悟命运。老人家意识到此点，于是，捕捉它，明确它，塑造它，迅速行动，在陕北建起了第一座60甲子“元辰殿”。

动荡时代，草民如芥，人心不安，无所归依。这个看点太受普罗大众欢迎了。来者免不了把自己的属相与某座神像对号入座，预测未来。其实，偶像不过是一群来自民间工匠之手的泥与水的合成物，几位美术学院的学生和一群民间工匠的实验品。当时，这些人还从来没有塑过神像。不过，老百姓也根本不是从神像上观察艺术，朝拜者认为神像根本不是艺术。自然，制作者也不在乎手下塑造的是玉皇大帝还是王母娘娘，不在意手下泥塑的身份高低，只在乎神像体现的艺术水准以及缘此获得的收入。对于民间工匠来说，收入多寡取决于计件工资的提成，而非工艺水平。对于美术学院的学生来说，这里是初试锋芒的试验地，神像的级别高低与工艺水平高低全凭技术了。于是，泥土与神像，艺术与工艺，在这里告别。看着“抓”出来的一座座神像，他们明白，产品不但具有法力，更是开拓市场的样板。前来聘请他们的各村庙宇的主管者，将把同样面孔的神像搬回家，贴上与本地神祇相符的名字。新作品标的价格，绝对与此庙中的样品有干系。

## 二、混元道与道教的斗争

谈到民间教派混元道与道教的斗争，张明贵说道：

混元道与道教，一般没有矛盾，佳县混元道的总部和钥匙道的活动中心，曾设在白云山“五龙宫”。当时信徒众多，香火旺盛，把白云山的经济命脉，占了三分之二，有喧宾夺主之势。1957年，道教与混元道发生严重冲突。他们已经知道，国家将把混元教划为“反动道会门”，为保护自己，他们要改为佛教，成立“佛教协会筹委会”，刻了公章“白云山佛教筹委会”。他们要取代白云山的道教，把道教赶下山。

我当年29岁，看出这一阴谋。他们派人去北京，找中国佛教协会承认其协会，拉拢白云山各会加入佛教协会。我了解其内幕，单枪匹马去了北京。先到佛学院，把其意图相告。人家说："白云山是道教，属于道教协会管，不是佛协管。"但告诉我："混元道的人来说，白云山的道教不好，必须改变。"我说："他们是非正统宗教。道教是白云山之本，不能赶走。"我还说："我有雄心振兴道教。"佛协会会长不在，秘书长说："混元道不能改变历史事实，改名义也不行。"北京道教协会的会长岳春岱，写了"奉公守法，兴旺道教"的字幅勉励我。

我去北京时，身带乾隆皇帝的"圣谕"，说明白云山的正统道教地位。我拿圣谕时，混元道"五大会"的人横加阻拦。但我理直气壮地说："圣谕是为白云山道观所写，我是道士，有权拿。"他们说不出不让拿的理由，只好看着我拿走。

我回来后，把北京的情况，向各会的人一说，民众就不跟他们了。

混元道的人，看在北京达不到目的，跑到五台山，做皈依弟子。其中一人拿着"白云山佛教筹委会"的公章，到西安去骗陕西省佛教协会。妙藏法师，不明真相，来此参加他们的成立仪式。来后方知，原来不是成立佛教协会，而是混元道改名。县公安局的人对妙藏法师说："他们是非法组织，公章也是私刻。"妙藏说："我们只认公章，你们让他们有机可乘。"知道受骗后，法师返回西安。混元道的人又失败了。

1958年元宵节，县政府看到，不能再推迟行动，召开十几万人的大会，公开取缔混元教。1959年镇压（枪毙）了戴帽子的几个反动道首。

50年代初期，政府还不管混元道活动，所以发展到几十万信徒，遍布佳县、子洲、绥德、延安、内蒙古的包头。取缔时，从其总部查出几十斤黄金。财产来源主要是捐赠。他们建有"育婴堂"，收养孤儿。待其长大，有了生计，捐钱"育婴堂"。混元教之所以人多，经济力量强，这是主要原因。

1966年"文革"时，让我说明与混元道的关系，我就把这些情况说了一遍。虽然取缔，他们仍有势力。"文革"中还有地下活动。混元道的规矩严格，最高首脑，四个护法神，等级分明。每次吃饭，都做仪式。仪式十分繁复。每个下一层的人，都要给上一层的人擦桌子。信徒们手上、肩上搭一

块布，慢慢敬奉。待一层一层做完，要花很长时间，使人学会敬畏。我参加过这些仪式，知道这些细节，也能唱其经韵。

道观史如同一个小社会，同样有浮嚣的物欲名利，看上去虚无缥缈的庙宇，其实隐藏着同样的复杂玄妙。国家宗教政策不明朗时，告密特别是教派之间相互告密并不陌生，迫不得已者有之，争功邀赏者有之，妒忌陷害者有之，细究原委，就是为了争夺势力范围和话语权。

从张明贵叙述的故事中，可以看到他对道教的深厚感情和为此奋斗不息的精神，也可感受到他与生俱来的气息和精神光泽。他利用道教知识、主持仪式技能、常年居住的便利以及把道士集聚一处等条件去影响庙管会的决策。一般道士对政治没有多少认识，张明贵则有深刻认识，并利用各种机会发表见解。他融入白云观的管理阶层，成为决策方向的重要人物。

### 三、张至生与郭礼昆

张至生说道（2000 年采访）：

1950 年生，管子、大小唢呐、笙。念过四年书，9 岁进道观，父亲张明成（72 岁）原是道士。1960 年进佳县晋剧团一年半，演奏打击乐器。12 岁（1962 年）开始跟马志发学管子。康志功师傅吹拉弹打都好，我常向他请教。张明喜（68 岁）与张明贵是一辈，吹唢呐好。道观第 20 代弟子曹明利，于 1964 年举办“道教培训班”。当时记忆力好，学得快，听几次就会。开始学工尺谱，在剧团中也学过简谱。1964 年底，政府取缔道教，“道教培训班”其实就举办了一冬，春天就让我们退观回乡。在乡下开拖拉机、农机、汽车。“文革”前政策尚宽，1965 年师傅马志发演奏管子，我敲打击乐外出办事。“文革”中叫我们“牛鬼蛇神”，不敢偷着办事。1979 年道观恢复时回来，1979 年参加榆林民间文艺调演，1981 年参加西安宗教音乐的音乐会，1981 年学笙，1982 年在省广播电台录音，1999 年参加中央电视台在这里的录像，同年入道教协会。80 年代初，派出所的人叫我们为白云山录制道教音乐磁带，那时老师傅们还健在，但大家心情不舒畅，水平没有发挥

出来，所以录得不好。我从小喜爱乐器，拉胡胡，唱歌。后来自学唢呐，但只会吹下手，不会吹上手。经韵的曲调与吹奏的不同。我嗓子好，20岁时还有过男生独唱的经历，现在是庙观仪式中的主力，教了许多徒弟。

从父亲到儿子，我家已是三代管子了。大儿子张建勇（笙、唢呐），二儿子张建东（管子好），三儿子张建强（笙好）。本调（C调）筒音为1（筒音等于工尺谱的“尺”字），背调（G调）筒音为4，隔调（D调、用D调笙）筒音为5。管子不太用本调，常用背调、隔调。经韵中可能用背调，超度仪式后用隔调。本调不华丽，隔调起伏大，变化多。

管子曲牌与唢呐曲牌名称虽然一样，但是两码事，各吹各的。唢呐吹《西方赞》加花多。

1964年前赶庙会是山上人多，现在是山下人多。现在人来，不是为了庙，是为了在山下市场做生意。

“白云山庙会管理办公室”用布施给道士发工资，我每月300元，而“管理办”的干部每月800元。最近，由县政府发红头文件，正式批准吸收五个道士，目的是维持道乐，但“管理办”不给五人发工资。他们是个“独立王国”，不听县政府的。庙会期间，正式道士每人发一箱啤酒、一箱方便面、一条烟、一包茶叶。新来的五人不给。让我们干活搞卫生，也不发给洗衣粉。

郭礼昆（34岁，2000年采访）说：

父亲郭至善（62岁），曾任白云山第二住持监院。原白云观有三百亩地，“文革”时，父亲回家种地。我20岁开始学笙、管子，因为父亲需要帮忙，所以入道观。主要曲目有：《西风赞》、《上南坡》、《老八板》、《不知调》、《下河调》、《柳青娘》、《狮子令》、《跌落金钱》、《千声佛》（慢板）接《一句半》、《三声佛》、《五声佛》（快）。佛教称管子为“咪咪”，道教就叫“管子”。每月初一、十五早晨七点，举行仪式，送供品时演奏《西风赞》。除了“午”日子，神不在庙上，每天都有早课。庙会期间，如果年轻人演奏流行音乐，老人就翻你的盘子，骂年轻人。

白云山上的村庄任家畔，有四五个年轻人吹。因为白云山道士外出办事，每人一天100元，而他们四五个人才200多元，所以外面的人常请他们。他们也就打着“白云山道士”的名义，还常吹流行歌曲。没入道观时，我也常用道士名义，到各村办事。

我们以张明贵、张至生、郭礼昆为代表，作为老、中、青三代道士的典型，他们的经历，反映了20世纪白云山道乐的变迁。

**四、假和尚**

以道士、和尚的名义外出办丧事的现象十分普遍，老百姓称居士以及由这种人组织的乐班为“假和尚”。佳县乌镇的“假和尚”严繁耀（40岁）主持的乐班就是这类笙管乐班。他说：

父亲严光明（1990年去世，时年63岁），吹管子（不称“咪咪”，也无云锣和梅笛），从小在东岳庙做和尚，师傅叫吴驰（发音），死后（时年76岁）葬于庙里。庙中碑文写于清代，该庙由附近48个村共同供奉。原有五六个和尚吹笙管，用工尺谱。解放后父亲（25岁）还俗，但50年代还偷着做法事。“文革”前，政府不太管。

乐班现有四五个人，办事时穿袈裟，诵经用跟父亲学的《慈悲道场忏法千佛》。出殡前一天下午“破狱”，晚上跑五方、过桥、绕灵、观灯，最后放焰口。在灵棚前点灯，超度，挂佛像。现外出办事（丧葬），一次200元至300元。

乐班人员有：

严繁耀（40岁、兄弟五人，排行老五），鼓、诵经；

严随洲（48岁），笙（17管），乌镇人，严繁耀兄弟；

常腾云（40多岁），管子，刘山乡人；

刘胜洲（40多岁），海笛子，刘家卯乌镇人；

高纪工（30岁），铛铛，乌镇人。

三月二十八是东岳庙固定庙会（三天）。因为父亲原在那里，所以固定在那里演奏。“荡川寺”离此十几里路，原也有和尚，现在也是我们去吹庙会。“金明寺”（七月初十庙会，供奉释迦）也有五六个人。

相比于生存环境更加稳定的白云山道教乐班来说，“假和尚”乐班的文化质地更加民间化，没有道观中的严肃品格和专业深度。如同寺院笙管乐曾经抑制唢呐乐班的发展一样，现代唢呐乐班也抑制了笙管乐的发展。这样的乐班在榆林并不很多。比之更容易被大众理解的音乐来说，僧侣、道士不愿谈论学习科仪的经历，希望保持一点神秘。实际上，大部分主持仪式的僧侣、道士的知识依靠家传，也有一小部分人拜师受训，未受家传者往往难以得到认同。

**五、打醮**

佳县附近村落，每年联合组织一起打醮。县城北面的 12 个村，每年一村，12 年轮一次。城南 48 个村，结为 48 社，轮流打醮，转一轮需 48 年，差不多一生只能轮一次。所以一村打醮，外出者都要赶回来，因为下一圈轮过来，年龄已长，甚至可能等不到了。村落共同体（城北结社，城南不分社，城西小醮，专称“牛王醮”），邀请白云山道士主持打醮，也请戏班。庙会上演的戏称为“神戏”，打醮演的戏则称为“戏戏”。不管城南城北，程序基本一样：扬幡、转九曲、请经、上裱、放赦。打醮地点选择集体场所，时间一般在“冬至”前后。据说只有天明时分开始才灵验。传统上（20 世纪 50 年代至 60 年代尚有）道士每年都在白云山打醮，冬季 8 次，春季 4 次，一年 12 次，现在只能隔几年办一次。

在佳县乌镇采访时，当地人告知：1995 年乌镇中许多年轻人连续出事，不祥事件密集，全镇人都怕了。老人们聚集一起，商量着打醮。镇中依然保留的“祖师庙老佛殿”，扎彩门、布旗子、九曲灯、放焰火、出裱、行香（附近几个庙都走一圈）。用了三天时间打“平安醮”。每家每户，自愿出钱，不可思议的是，打醮之后再没有出事。

以清醮为主，仪式步骤如下：

第一天：闭斋薰坛。下午荡秽科仪。清洁法场，高功法师念净秽咒语，将醋倒在燃烧的木炭上，焚化净坛牒，恳请诸神赴坛，护法护教。自薰坛之日起，所

有信士不吃荤腥。

第二天：1. 起经“开坛”。凌晨，会首在斋坛榜上签名，张贴榜文，告知请坛缘由、时间、目的，昭示各方神灵，悉降法场。2. 出幡：仪仗浩浩荡荡前往幡场，顺序为：洒水的、扫路的、提香纸的、燃放花炮的、头锣、二锣、回避、肃静、硬执事（36 人，各执法器）、五彩旗队、纸塔、鼓乐班、道乐班、端神像的、端经书的、端香炉的、众信士。3. 祝厨：高功率众道士念经祈祷，东厨司命，保护供品清洁，供诸神享用。4. 行香：在庙内上香、焚疏，宣读法事目的，求神灵永佑。5. 摆灯：晚上，麻纸制成灯芯，用植物油浸湿，点燃摆放路两旁，道众诵经，从中间走过，以示将前来赴会的诸神迎入天坛，享受祭祀，施恩四方。同时，也让孤魂野鬼乘此光明，脱离苦海。

第三天：1. 上表：表文内容是要表达的意思，由启坛、请圣、拜表、送表四部分组成。启坛，高功法师登醮坛，焚香启奏神明。请圣，坛上供五方神位，高功拈香，恭祝圣寿。拜表，高功法师步罡，上达天庭，祈祷上苍，赐福人间，赦除芸芸众生罪过。送表，高功法师将送达天庭的表文宣读后，至坛前焚化。2. 上供：供品以食品为主，高功法师站中间，指挥诵经道师依次唱《上花经》、《上灯经》等，将供品依次奉送供桌。3. 放赦。佳县城北 12 村，常联合一起“放赦”，城南 48 个村社则没有“放赦”。选择地点要在够 45 度角的山边（不一定临河）。4. 扬幡：科仪旨在“上则迎真降圣，贻集神仙；下则福国康民，普济苦爽”。高功念经招请各路亡魂，前来赴会，解厄赐福。5. 转九曲。

道教还有一项独特的科仪叫“舞施食”。属于幽醮，给孤魂饿鬼施舍食物的舞蹈。高功给佳洲城隍发送文牒，招请超度亡灵于法坛前受度、安灵、超生。让他们来吃饱喝足，消除苦恼，度出苦海，再生人世。“三代宗亲超极乐，十类孤魂赴天堂”。舞施食者一边舞一边洒食物，故称舞施食。

舞施食在经堂内进行，高功法师座正中，坛前两边分别为道教乐队和念经道士，坛前中间的空地上两名身着道装，两手腕各系红绸的道士，在众道士念“三阳施食”的经韵中表演施食舞。以走太极图和做各种“手花”（手印）为主，常见的手花有“兔子耳”、“金龟下海”等。据说手花舞有一百多种，动作形象，别开生面，是道教舞蹈中精髓。

村落联合体在榆林十分普遍，下一章介绍的“牛王会”就属此类。一般情

况下，很少有独立村落组织打醮。多数情况下是几个毗连村落组成一个共同体，它们大都是沿着一条河流或沿着一条山脉走向的村落，同处一片天地，形成地缘“共同体”。每当发生危机，遇到水患、旱灾、蝗灾以及严重危及人畜健康的流行病、瘟疫等，就会自发组织祭祀仪式。

### 六、道教音乐

只有具备一定规模的丛林才能供养艺僧、艺道。白云山有笙管乐的传统，传下来的工尺谱手抄本，由张明贵的上一代道士屈元录抄录。1952 年驻观的道士，参加过西安举办的民间音乐汇演，演奏曲目部分是老曲牌，部分是小曲民歌，部分是经韵。那一代道士马志凡（去世时 80 多岁），管子吹得最好，流畅婉转。张明贵回忆道：

> 所见过的和尚、道士无人能比。20 世纪 50 年代，陕西的音乐学家李石根，来此采访记谱。当时还无录音机，只能记大概，与实际演奏当有很大差别，难于反映马志凡水平的全貌。50 年代至 1963 年，政府限制道士外出办事，只能在庙里吹奏。庙观收入主要来自办白事。道士吹笙管，旁边点上一炉香，可以慢慢燃到十二三炉，一直吹到第二天鸡鸣。这么长时间，体现出老一代道士的本事。长时间吹奏，没有真本事不行，搞不下来。白云山上坐落着几个小山村，村民常盗用道士之名外出办白事，但他们没这种本事。白云山的道教经韵、剪纸、舞蹈、焰火，都是全国独有。道教舞蹈现在只有我还行，别人已经不会了。1963 年至 20 世纪 80 年代，政府全面禁止宗教活动。80 年代后恢复，道士乐班共有 19 人，其中 8 位年轻人。因为长时间不收徒，青黄不接。

“庙管会”副主任为我们播放当地电视台拍摄的介绍白云观的录像片，道乐班是仪式主角，在发展旅游的同时，带动了道教音乐的恢复。笙管乐的淡淡音色，悄悄融化着“文革”的后遗症。

一向以来，白云山庙会都是民间自发的活动，未纳入主政者视野，政府对此的关注程度，相当一段时间内仅仅处于维持治安的陪衬地位。随着朝拜者逐年增

多，加上领袖英魂笼罩灵山，政府再也不敢怠慢，逐渐增加的旅游意识和经济观念，也迫使其介入庙会管理。于是，制定相关政策，建立“庙管会”，把白云山纳入工作范围，每年收入，成为重中之重。这些工作当然不仅是为了匹配道观的历史殊荣，而是获得实际好处。当然政府也要投资，改造道路，绿化山野，修建停车场和现代化宾馆等设施。配套的服务设施，能够接待八方游客，仅仅坐拥历史殊荣，自然不能实现经济增长的目标。

“白云山庙会管理办公室”与道士之间明争暗斗，主要围绕着经济权，即大量“布施”归谁的问题。张明贵威望高，许多香客的布施直接给他，根本不通过政府“管理办”。“管理办”无法控制，十分恼火，又奈何不得。但“管理办”是政府机构，有权安排人事去留，批准正式道士资格，发放工资和落实相应待遇。张明贵希望振兴道教，但手中无权，没有批准道士录用与辞退的人事权。政府指派的道士如同公务员，进来就能拿工资，背后由政府撑腰，有恃无恐，根本不听张明贵的话。如果工资由道观发放，道长掌握道士经济命脉，自然听话，按照旨意行事。正是道长的影响力和对道士的满意度与政府之间的错位，使道长的管理地位遭遇危机。

困局背后的实质，是以民间自生关系为特征的社会结构和“大一统”中央集权为特征的国家结构的不统一。费孝通认为，乡土社会的结构就像扔一块石头进入水塘形成的波纹，个体自我是整个交往世界的中心，其他人如同大小不等的波纹围绕中心。他称之为“差序格局”，即一根根私人联系构成的网络。

> 我们的格局不是一捆捆扎清楚的柴，而是好像把一块石头丢在水面上所发生的一圈圈推出去的波纹。每个人都是他社会影响所推出去的圈子的中心。[①]

这个比喻有利于理解中国人之间关系是如何构成的。人们之间的信任关系称为“差序信任”，一个人遇到事情往往最先想到的就是亲戚朋友，“五伦”之中是最靠谱的人，所谓“在家靠父母在外靠朋友”。张明贵是白云观信仰圈的信众

---

① 费孝通：《乡土中国 生育制度》，北京：北京大学出版社，1998 年，第 26 页。

中心，不但是因为熟悉道教知识，还有个人魅力。众望所归，自然令“管委会”不安。张明贵的“波纹”和“一圈圈推出去”的范围越广，管委会掌控的就越小，民间信仰体系与国家行政机构之间的关系就越紧张。社会交往的圈圈与政府指定的圈圈不相重时，自然犯冲。政府与民间之间的中间体的自主性，还没有建立起来，至少在道士们的叙述中，基本原则还是朦胧的。

> 人类学研究要超越传统乡土社会文化小传统的界限，十分重要的一点就是权力关系与政治视角的引入，即关注民间文化与政治生活即国家权力的互动关系。就此而言，仪式作为象征性的行为与活动，不仅是表达性的，而且是建构性的；它不仅可以展示观念的、心智的内在逻辑，也可以是展现和建构权威的权力技术。而政治权力亦不仅仅表现为简单的强制，而是力图呈现为一种合法合理的运用。就仪式的现实内容来说，在民间社会层面，它们往往是当地人们日常生活中最基本的生存技术；而在国家层面，它则以权力技术相关联，或者说它就是一种权力技术或权力实践的过程。通过仪式的研究观照现代政治权力和国家意识形态对民间社会强有力的进入即如何进入的过程，可以使局部的微观性研究与整个社会文化的格局连接起来，成为认识宏观社会结构不可或缺的环境。[①]

21 世纪初，整个社会对道教的认识发生了根本性转变，从否定和怀疑，变为肯定和支持。宗教事务的管理和硬件环境逐步得到改善，虽然政府机构对基层庙会组织的偏见仍然存在，特别是把乡村组织设想为天然对手的观念仍然阴影不散，所以，对于庙会组织整体上还处于制约大于鼓励的时段，这些转变只能逐步来。

## 第三节 庙会中其他艺术活动

庙会期间，既可以看到衣冠楚楚、道袍加身的道教乐班，也可以看到破衣烂

---

① 郭于华主编：《仪式与社会变迁》，北京：社会科学文献出版社，2000 年，第 4—5 页。

衫、席地而坐的吹手乐班，还可以看到长袍水衫、粉墨登场的戏曲艺人，同处一山，对比使前者更威严、更庄重、更气派、更正统，对比也使后者更民间、更通俗、更世俗、更平易。道俗两者之间呈现为互为表里的看点。器乐形式不像语言类艺术，很难独自撑起一个观看场地，只能寄篱于综合性民俗活动，与道教仪式、戏曲、说书、秧歌搭配，共同作为“乡土生活的镜子”。

## 一、庙会期间的吹打班

庙会期间的吹打班，有三家常年固定，米脂县一班、佳县一班、山西临县一班。三家乐班，历年参会，几十年来已经成为一种义务和契约。他们来庙会演奏的报酬，由政府机构“庙管会”发放。庙会期间的三个吹手班和三台戏是固定的，其他乐班自愿，食宿自理，庙管会不负责发放报酬。

乐班来白云山“献艺”的传统已有几代人，我们采访了三家鼓乐班之一的佳县王家乐班的王生元（80 岁），他是县城里著名吹手王生财的弟弟。王生财于 1972 年去世，时年 53 岁。因家中无人继承，王家乐班彻底解散，连唢呐也卖了。王生元说：

> 爷爷王宝成，父亲王举春，三代吹唢呐。原来王家领着四五班吹手。最早在白云山庙会中的固定吹手，只有三班：我们王家班、米脂申家班、山西柴家沟。初二上山，直至庙会结束。自从我们王家班散了后，现在到白云山的吹手是佳县马家墕的人，因为只有王家人才能去，白云山庙里的人不认他们，所以马家墕的吹手每年请我与他们一起上山，已经连续十几年了。这几年我老了，就不跟他们一起去了。但我帮他们办下了这事，不然白云山不接受他们。

吹手只能在庙院演奏，不能进正殿，这个规矩，至今严格保持。在五龙宫，遇到上面提到的三家吹打班：山西临县土番乡柴家沟的吹手班，佳县神泉乡马家墕吹手班。他们都在五龙宫的院子中演奏。山西吹手演奏晋剧，与陕西吹手不一样。山西省临县的吹手说：庙会从初一至初八，都由庙里管饭。整个庙会共给 700 元钱。“迎供”那天，在正殿外演奏。庙会恢复后的 20 年来一直都来。正月

初八还来“打醮”。三月三、九月九的庙会也来。可见只要有庙会，这家乐班就一定来。

佳县神泉乡马家墕的乐班是：大班十几人，有小号、电子琴，今天则是传统的五人班：

马士浩（62岁、班主、打鼓、称“佳县第一鼓手”），马继星（35岁、唢呐），马继如（43岁、唢呐），马建卫（16岁、小镲），李爱拴（30岁、铜锣）。

“五龙宫”坐落于一个独院。傍晚，会摆起铁架支撑的“灯山”，由81盏灯摆成。自上而下排列，上小下大，状若山形，因有其名。灯数由九构成，寓意“九九归真”。地下另摆放四盏灯，敬奉地母。灯山摆放在五龙宫，代表五气、五行。

一位姑娘在道士指引下，围绕灯山转。香客介绍：“转灯山”（也称“点灯山”）的人，要自己提着灯油来。正转九圈，倒转六圈，祈求平安。这种仪式也用以祈祷眼睛明亮，爱美的女孩子多来“转灯山”。庙会期间，各会会员，都会组织转灯山，“转出全会的团结”。

真武大殿院中有米脂桃镇申家沟的鼓乐班（五人）。申五晋（40多岁），郭成秀（62岁）介绍，每年三月三、四月八、九月九都来，与一般乐班大致相同。由于缺乏高水平的技术和人脉，总是东一榔头西一棒地靠运气，收入并不多。

## 二、鼓乐在庙会中的功能

唢呐班到庙会献艺是榆林所有庙会的固定项目。不单白云山如此，各乡镇庙会也有固定乐班献艺，且引以为荣，其中自然包含常年稳定的收入。按照规矩，吹手只能在庙院演奏，不能走进供奉神灵的殿堂。如同葬礼看到的情况，僧道在主家庭院诵经度亡，吹手在院外筛锣鼓吹，功能是呼唤更多人参拜，为主家带来人气。把此模式纳入庙会，唢呐班执行着同样功能。向神灵祈祷的宗教仪式由职业道士在神殿举行，从经韵到舞蹈，从乐器到曲目，均采用正统道教、传统悠久的笙管乐。

唢呐班在白天巡回于各个庭院。他们的音响回荡在庙院，令庙会多姿多彩，使散布在偌大一片山冈上的活动不时充满凡间气息，其功能自然是呼唤善男信女参与并活跃情调。道教音乐，清雅有余，热闹不足；唢呐音乐，热闹火爆，通俗

平易。作为外围气氛，最为恰当。大唢呐音乐之所以耐听，是因为当地人可以从中领略一股难以言喻的风土味。更重要的是，平民乐种提供的是谈论乡村公共话题的氛围，忠孝节义、冠婚丧祭之类的话题，就在这种背景中浮现。庙会主持者不但有责任为供养自己的信众提供精神安慰，还有责任为难得一聚的乡民提供世俗性娱乐。他们召请一定数量的乐班和戏班前来捧场，管吃管住，付给报酬，就是为了吸引乡民。庙会需要热闹，需要欢天喜地，需要吸引既向神灵求愿又享受生活的乡民。有什么比火爆的唢呐和戏曲更能吸引终年生活于单调农事中的乡民呢？乐班、戏班是庙会必不可少的外围辅助。

不像笙管乐有寺院道观扶持，有社区组织尊重，除了庙会扶持外，鼓乐班得汪以乡民资助。唢呐与平常生活不弃不离，说明了生态圈的良性机制，成为艺术消费品在乡村缺席情况下以最广泛的覆盖、围绕于民俗周遭的形式。大唢呐与戏曲表演、宗教仪式形成合力，几乎做到了与老百姓同呼吸共命运的程度。

吹手谈论社会地位时常把“唢呐班不能走进庙门”的规矩作为耻辱之一。这项规矩一方面暗含着鼓乐班的乐曲不属于敬神范畴的观念，另一方面暗含着吹手属于贱民阶层因而不配进庙的等级观念，还隐含着前文谈及的吹手来自西域龟兹因而积淀下“夷狄”之别的宗族观念。总之，被吹手视为耻辱的老规矩，至今仍然发挥作用。许多乡镇小庙会，因为僧道消失，主要靠鼓乐班提供娱乐，也由他们接神送神，但“唢呐班不能走进庙门”的规矩依然未打破。吹手不会主持宗教仪式，仪式举行时，只是普通香客，决不动自己的“家伙”。虽然僧道已稀，吹手依然不敢越俎代庖。

## 三、庙会中的戏

周作人在《中国戏曲的第三条道路》中说过，“没有一个唱戏是不拜神的”。唢呐班发挥的功能同样适应于戏班。唱戏是庙会最主要的项目之一，入夜后，信众空闲下来，看戏是唯一的消遣。

> 由于传统社会中人们的闲暇时间比较单调乏味，各种庙会活动便给他们创造了集中放松、尽情欢娱的机会，即前引“民俗终岁勤苦，间以庙会为乐”……首先，这与大多数人平日生活较苦，终日为衣食奔波，从而希望发

> 财致富，导致各种求财、求医、还愿、积德等行为有关，他们为此不惜“花钱免灾”；其次，庙会乃是各种人类群集聚会之地，是一个信息交流的中心，人们纷纷前来，在市场、茶馆等地获得他们可能需要的信息；更重要的是，这种场合是打破平时的各种行为规范、随心所欲地抒发平日被压抑的感情之地，反映了人欲的本能，寻找一切“合理的”机会（如神诞日），肆意宣泄。至于如此平凡的活动的经费来源，大都来自城乡富户及百姓均摊或曰“解钱粮”、“解饷”等。[①]

“庙管会”出资聘请了两三家剧团，当然，资金来自信众捐助的香火钱。2000 年请来了“榆林市文工团”。晚上，在宽阔的新戏台上演出晋剧。戏班没在 8 点准时开始，延迟了近 20 分钟。开场锣鼓的老套流程不论对于有心看戏和无心看戏的人来说都不新鲜，人们拖拖拉拉，等开场锣鼓敲了半天才慢慢过来。没有什么比看戏更让老百姓兴奋的了，连一辈子都对戏曲抱有偏见的鲁迅，笔下的社戏也别有景致。鲁迅描述的家乡戏，除了赞叹，主要夹杂乡情。[②]

戏曲与仪式不谋而合，不以复杂的技术和华丽的装扮取胜，庙会上广受追捧的原因，就是浓烈的乡土味。秦腔以方言为主，外来人听不懂几句，但演员的倾情投入和观众的高涨情绪，足以感染人。

“庙管会”于 2000 年投资数万元，在广场背后光秃秃的山坡上栽种松柏，新绿缀翠，可见一点规模了。与中心庭院高松直柏连成一片的景象比起来，个头太小的植被，常在山风四起、尘土飞扬中，显得弱不禁风。

庙会的各项表演都在广场附近发生，年轻人在广场上闲逛，并不关心演什么，目的就是凑热闹，很难说他们会不会聚集到戏台前。开戏时，观众约有百余人，安静地围坐在成排的水泥座位上，大部分自然是老人。白天晚上一连演几天，但已经没有史籍上那种“空巷”“倒社”的盛况了。广场通往山上的台阶

① 赵世瑜：《狂欢与日常——明清以来的庙会与民间组织》，北京：生活·读书·新知三联书店，2002 年，第 196 页。

② 中国戏是大敲，大叫，大跳，使看客头昏脑眩，很不适于剧场，但若在野外散漫的所在，远远的看起来，也自有他的风致。我当时觉得这正是说了我意中而未曾想到的话，因为我确记得在野外看过很好的好戏……真的，一直到现在，我实在再没有吃到那夜似的好豆——也不再看到那夜似的好戏了。鲁迅：《社戏》，载《鲁迅全集》第一卷，北京：人民文学出版社，1981 年，第 561 页，第 569 页。

处，贴着“戏报”：

> 四月初二　戏报
> 上午 11：00　逼婚记
> 下午 2：30　铡美案
> 晚　7：30　窦娥冤
> 演出单位：榆林市文工团
> 白云山文物管理办公室宣传组　农历四月初二

为了解剧团活动情况，我们采访了佳县晋剧团团长李文艺（40 岁，2000 年）。李文艺高中毕业，小时学过笛子，20 岁进剧团，进团后拉过大提琴。他说：

> 这个团就是由 1947 年毛泽东看戏时的民间剧团（当时称“木头峪群众剧团”）发展而来。现全团 60 多人，一年演出 400 多场，每天平均两场。一般情况下，一个台口演 3 场，必须有一台现代戏。陕北人自古有喜好看戏的传统，至今情致不减。十里八村，听到演戏的消息，就像过年一样，风雨不误赶过来，人山人海。现在演现代戏，还要加歌舞、相声小品，这是根据观众要求定出来的制度。佳县共有 16 家个体经营的民间戏班。农民家的红白事多要请戏，每次办事的收入约 1000 元左右。剧团演出主要在庙会上，没有庙会就没有市场。白云山庙会期间，我们从农历四月初一到初十，演出 16 场。再如，兴隆寺、佳县南区下墕龙庙、佛堂寺（省文物保护单位）、正济寺、黑龙潭，等等，大小 30 多个庙会我们都去。榆林地区 12 个县市（共有 14 个专业剧团），包括内蒙古，都是我们的活动范围。正月至八月是演出的旺季。夏天办庙会，冬天办红白事。庙会有“死日子”，也有定在四月，哪一天都行，叫作“死月活日子”。还有一种是一年唱一场的。庙会根据香火收入，定下请什么人，有戏曲、有吹手、有说书。榆林地区现在已经没有“赛赛”（傩）。陕北庙会主要分布在横山、吴堡、佳县、清涧、子洲、米脂，南 6 县。农历五月至七月是祈雨时间，给神神许愿，下雨就得演戏。我们每年都有三五台祈雨戏，都是演古装戏。

十几个村子联合一起打醮，要雇道士，请戏班唱戏。打醮要请阴阳看日子。冬天在正月、二月，夏天在九月、十月。今年张庄有打醮。

主办庙会的，主要是50岁以上的老年人，所以戏曲传统，还能维持多久？待这些老人去世了，戏曲就没了市场，戏曲也就消失了。看现在的形势，如果不允许“封建迷信”，庙会戏不存在，剧团也就不存在了。现在没有人搞创作，上面通知，2002年榆林将举办戏曲会演，可能会推动创作。

交谈时，有位农村私人剧团的人找李文艺办理演出证，交了700元押金。李文艺继续说：

县文化局有精神，为保证县剧团的市场，尽量控制民间私人剧团发展，所以一般不给发演出证。现在剧团内层层承包，工资数量，根据工龄长短、艺术水平、工作表现、演出场次发放。主要演员月收入可达1000元，少的只有几十元。退休人员由国家负责退休金。上班人员的工资，包括演出用的服装、道具、器材，都由剧团负责。剧团准备发展第三产业，在门口盖座商业大楼，建歌舞厅、饭店，用商业供养艺术。并准备建立两个演出团，分别外出。

剧团刚盖起新宿舍楼，分为一间、二间、三间的套房，还有二室一厅、三室一厅，五个档次。李新买了三室一厅房子，面积约有100平方米，6万多元。

改革开放以来，国家供养剧团的体制已被民间戏班子自谋生路的体制代替，赶庙会、承礼仪、跑码头、拦生意的活路，完全恢复。虽然政府控制私人剧团的数量，尽量保持国家剧团赖以生存的空间，但竞争是以牺牲国家剧团曾经享有的尊严为代价的。李文艺管理剧团的方式，已经与吹打班按劳动量“分账”的形式，没有两样，体制上相当私有化了。

市场经济再次植入，两类剧团，各自发展。但两类组织享受到了不同待遇，从资金到资源，源源不断输送到精挑细选的政府剧团，民间剧团既不能涉足重大演出场所，也无法创作新剧目，更得不到公平待遇，然而，他们的空间却越来越大。国家剧团口头上被礼遇，现实中遭歧视，越来越不被待见。草根剧团却以灵

活的体制，一步步让国有剧团难堪。

> 国营剧团负担重，生存艰难；人才流失、断层现象严重；戏曲遗产有失传的危险；民间职业剧团过多和随意性的演出对国营剧团的演出市场造成了巨大的冲击，对传统艺术的保护和传承造成了伤害；戏曲创作与演出市场严重脱节，得奖剧目得不到普及推广；剧场、排练场等设施破旧，剧团的生存环境恶劣。①

县剧团的演出，或多或少都得到庙会资助，虽然仅是支付起早贪黑、疲惫不堪的演职人员的一点补贴。所以，李文艺每年都到庙会许愿，布施300元。他说："这是为了保佑剧团的收入。我们吃神神，也要交一点给神神。"宗教信仰与世俗利益相融，既求来世，更重今世，这是民间信仰、重在现世、重在回报的特性。李文艺称，这是"临时抱佛脚"。

费孝通说："我们对鬼神也很实际，供奉它们为的是风调雨顺，为的是免灾逃祸。我们的祭祀很有点像请客，疏通、贿赂。我们的祈祷是许愿、哀乞。鬼神在我们是权力，不是理想，是财源，不是公道。"烧香、敬酒、杀牲、摆供、唱戏、献乐，都是讨好鬼神，买通鬼神，俗语"钱能通神"、"有钱能使鬼推磨"。依托于庙会活动与民间信仰的戏班，布施神灵的背后，是向神神祈请更大的现世利益。

## 四、皮影戏

朱国民（66岁，2000年）在榆林市镇川镇开了一家"牲口店"。所谓"牲口店"就是附近农民到镇里赶集，买卖牛羊猪等，自然需要为牲口找个喂料的地儿，人也在那里吃住。朱国民开的就是这样一家"牲口店"，店在一个院落中，面积颇广。

朱国民性格爽朗，十分健谈。他说：

---

① 刘文峰：《戏曲的生存"危机"和应对措施——全国戏曲剧种剧团现状调查综述》，《南阳师范学院学报》（社会科学版）2004年第4期。《全国戏曲剧种剧团现状调查》是中国艺术研究院戏曲研究所承担的艺术学科国家重点科研项目。

我17岁开始学皮影戏，师傅是米脂县龙镇的艾二照（由父亲传给他）。舅父带我去看师傅表演，看了一会子，就明白了，就会了。原来白天演木偶，晚上演皮影。正月里不赶庙会，主要在三月到七月间赶庙会，当时庙里给吃喝，挣不了多少钱。八月后是淡季，靠干点小手艺，如修理自行车、打零活度日。一般红白事不请皮影戏，没有这种乡俗。

一个皮影剧团多则7人，少则5人。7人时，加一个胡胡，二弦。人多了，钱就挣不来。两人唱时有个配唱的。班里的分配如下：班主吃三份（包括提供家具的本钱）；拉胡胡、吹唢呐（也用二瓦子）的各吃一份；打鼓板的吃九厘；“打后场”（拿小棍击打碗碗，铁铸的碗碗下铺一块皮袋，手拿木板，小勾锣、小钹）的吃九厘银；做饭的人分三厘账；提影子的张口唱，得一份银。我的班子有赵五、常自清、艾仁照（提影子）、艾仁照的父亲做饭。

最多一个人提四个影子。最早用麻油灯，影子不好看。我改为用汽灯，效果好多了。主要剧目是《西游记》，如《真假猴王》等，这故事最热闹，文武戏都有，可以演三天不重复。刚刚解放时，政府不管皮影，“文革”开始时，红卫兵把我们的皮影烧了，但没有艺人挨斗。那时反神庙，庙会去除了。唱戏的都是吃神神，不是敬神神。我不信佛道。现在也想恢复皮影，也敢恢复。但没有家具，买不到“影子”，恢复不了。

皮影的音乐有两个调口，一个快板，一个慢板。一个苦音，一个花音。两个都有两种板式。快板花音用于叙事，苦音用于做唱。早来的艺人用工尺谱唱曲，我听过，但自己不会。老艺人的肚子里有一百本戏，根本没有本子，口传口。皮影与道情没有关系。定边、米脂也有碗碗腔，但定边的腔口与这里不一样。他们的伴奏中加一个渔鼓，但不是道情。清涧县也流行道情，听说用管子。碗碗腔的曲调与说书的不一样。镇里曾建立过文化站和乡村剧团。这一带农村流行山西梆子，迷胡和秦腔需用关中方言演唱，要不然就字不正腔不圆，所以这里不流行秦腔。

我去过榆林，听过榆林小曲。米脂县的赵五吹唢呐，可以一口气吹30华里。我见过很多吹手，就属他好。他白天拉胡胡，晚上吹唢呐。米脂有两家吹手，清涧县三家吹手。剃头的、洗脚的、吹手，都上不了考场，吃饭也

不能与一般人在一起，“走在人前，吃在人后。”原来有钱人家办丧事请两班吹手，一班在灵棚前，一班在门口。来了客人吹大号，表示迎礼。

因为感冒，朱国民的嗓子有些沙哑，但他还是为我们唱了几句碗碗腔的基本腔。听得出，他十分热爱碗碗腔和皮影戏。佳县吹打班的王生元也谈到本地的“赛赛”（傩）。

当时的“赛赛”班有20多人，我父亲参加赛赛。赛赛像演戏一样，戴面具，穿袍，吹奏，念诵，但不唱。县城大桥处，原有个姓高的人家，演赛赛最好，后来他们衰落了，由我们王家接替。佳县有80多个庙（普照寺最大，城隍庙也很大，但没有和尚、道士吹音乐），130多个戏台，没有戏台就用大帐子一撑。“开赛”时，把神神供上台，要三吹三打，赛一本《米粮川》。在庙上就不用面具。面具都是自己制作，演赛赛的都是老百姓，“文革”后就没有赛赛了。赛赛有许多本：《护罗官》、《昊天塔》、《沟家探》、《求西山》、《假山寨》、《玉女行》、《新昆山》、《白梁夜》。赛赛不与说书人在一起演出。

傩已经消失，属于20世纪变迁中因为离开庙会退出舞台的艺术形式。看到民间小戏和从艺者的状况，让人沉重。这种状况与专家们的调查与判断相同。

据统计，大量传统剧种因得不到妥善保护，业已消失或濒临灭绝。“老演老戏，老戏老演”也是戏曲界的普遍现象。以山西戏剧为例，1983年编纂《中国戏曲志》时的调查，山西有49个戏曲剧种，20年后，存活在舞台上的仅有28个，21个消亡，源于宋、金的赛戏、队戏及形成于明清的罗戏、卷戏等。对京剧形成产生过重要影响的陕西第二大剧种汉调二黄，20世纪60年代还有专业剧团二十多个，1982年有6个专业团，2002年仅剩下一个安康汉剧团，还处于濒临解散的危机中。[1]

---

① 刘文峰：《戏曲的生存“危机”和应对措施——全国戏曲剧种剧团现状调查综述》，《南阳师范学院学报》（社会科学版）2004年第4期。

我们无力挽回颓势，只能把小人物的哀叹记录下来。

## 第四节　仪式与音声

### 一、仪式理论与音声环境

每个人都有这样的经验，广场上一放音乐，一个陌生男人就可以在光天化日之下抱着一个女人，脸对脸，面对面，手牵手，脚跟脚，无所顾忌，旁若无人，成双成对，翩翩起舞。而录音机未按之前，看起来相当亲密的这时男女，其实根本不认识。按照通行的社交规矩，特别是中国传统规矩，公开场合绝不允许男人对女人“动手动脚”，“男女授受不亲”。这类行为，不能接受。然而，神奇迷幻、力大无边的音乐，一瞬间便颠覆了古训，产生了毫无异议、举世认同的特权，营造出穿越禁忌、超越性别的气氛？所有禁忌，现代的、古代的、性别的、辈分的，瞬间被音乐掀了个底朝天！人人俯首帖耳，个个言听计从。服从音乐调遣，乐呵呵地合着拍子，随着旋律，翩翩起舞。要不是音乐，被抱着的女子还不抽那男人一大嘴巴？

另一情景同样可证音乐的奇效。如果你走进宿舍，突然发现室友在那里抱着女朋友转圈，第一反应，就是快快退出为妙。但是，假如推门而入的瞬间，同时听到播放着华尔兹舞曲，眼前一切，顺理成章。你绝不会在“二人世界”或者说“音乐世界”中感到尴尬。此时此刻，音乐就是通行证。

这就是“仪式音乐”营造气氛、再造空间的神奇之处。适时地联想一下平常衣冠整洁、循规蹈矩的人随着摇滚乐摇来摆去、神志不清的现代音乐的迷幻现场，一个道理，一旦“法器”敲起，寺院道观中做法的现场，产生的效果一模一样，就像广场上翩翩起舞、旁若无人的舞伴一样，信士们共同走进一片天地，一片刚才还秩序井然、现在却被另一秩序取而代之、重新定义的空间。音乐的神奇以及社会赋予音乐的神奇，立刻显示出能量。音乐凭什么让古训、禁忌让步？凭什么让男人抱着女人，而女人开心地形影相随？

这时的音乐，就是建立新秩序的符码！就是转换思维、重构秩序的符码！音响节奏，一瞬间让脑筋急转弯，刚才还不允许跨越的禁忌，不允许超越的红线，

此时此刻，凌空跨越，合情合理，合理合法，所有受众，无条件接受，听着乐曲，走进虚拟世界和虚拟空间。在虚拟世界和虚拟空间中，受众上天入地，天马行空，男女亲昵，全都无拘无束。乐曲预示了新时空，新时段，新态度，新方式。谁也不敢阻拦，谁也不能阻拦，谁也无权阻拦。男人彬彬有礼，邀请女宾跳舞，女性优雅顺遂，跟随男人起舞。音乐是通行证，是挡箭牌，是尚方宝剑，允许平常渴望做却不敢做的所有事儿。

音乐成为大众认同的信号，宣布仪式开始的信号，采用另一种态度对待另一种行为的信号。如同国家大典上所有人起立唱国歌一样，没有普遍认同的音调，就没有严肃气氛和相应的严肃态度。此时此刻，人们融入音乐塑造的气氛，忘记日常的随便放松，就像舞曲让人保持距离、彬彬有礼一样。此时此刻，允许超越平时不能越雷池一步的禁忌，挑战日常秩序。足不出户的女人，可以抛头露面；冠冕堂皇的男人，可以装扮女人；地位低贱的百姓，可以穿上皇袍官服；白粉敷面的小丑，可以嘲讽达官贵人。只要处于仪式空间，一切都可颠覆，在音响覆盖范围内，颠覆秩序，反叛传统，无所顾忌，长驱直入。音乐把礼乐的严肃，解构为和缓的欣赏和轻松的体量，轻轻松松、嬉皮笑脸地阐述了仪式学。

脱离正常秩序、正常逻辑的新秩序、新逻辑，随音响诞生。摆脱束缚的音响，成为特殊时段脱离常规、超越秩序的充足理由和合法依据。仪式学理念中，声音环境不同，声音体现出解构传统的新指向，指向就是声音特殊用途产生的相应态度。音响使得节日庙会格外喜庆，简直就是诗性表达，这可不是什么事物随便就能做到的。

缺失了声音，仪式就被削平了，只剩下时空中可以安放于或康熙或乾隆或任何年代的无声文本。一段时间，音乐学家只把研究对象集中于音乐本体，不把音乐空间作为整体观察。似乎可以单独摘出来的声音，从连为一体的仪式中被恭恭敬敬地请进书房，于是，音乐学就成了只研究本体的音乐学。

音乐从古至今被定义为“时间艺术”，其实它也是“空间艺术”，只是原来没有多媒体记录方式，只用录音机单向记录了声音而已。音乐是表演艺术，也是综合仪式，不能离开时空环境，仅用耳朵听。眼睛获得的信息，可以解释音乐为什么奏，严格地说，只有当音乐在现场表演时才是音乐。从此意义上讲，研究音乐就不应该仅仅观察文本乐谱，而必须关注非文本、非乐谱的环境。因此，民族

音乐学喜欢看仪式，到了那里，被听觉遮蔽的视觉，才发现音乐之所以发生的真实动因。人物、色彩、味道、声音一同出场，才是民族音乐学学科意义上的音乐。信仰以及由信仰塑造的仪式，远远高于纯听觉的声音材料。

仪式学是文化人类学的支撑之一，赋予“声音环境”以学科意义，对乡村社会提供了更多的解释空间。音乐有着比之显而易见的“听觉”材料更深刻的社会功能，从仪式层面解读，丰富了研究音乐的单项解说。未附带环境的声音，越来越让学术界感到不真实，干巴巴的声音被“去情境化”，过滤了乡村的真实。聆听声音与观看现场，就如同无声默片与配音画面的区别，缺失仪式，如同歧路脱轨。

配乐礼仪当然跟礼乐制度有瓜葛。仪式音乐指的是有功利目的的活动，去仪式化是无功利目的的娱乐活动，只有功利活动才是有效的社会活动。舞台上无功利的音响，除了寓教于乐、移风易俗的大道理，不再与特殊目的联系一起。这无非是说，音响分为两种，一种是功利的，一种是无功利的。特殊地点、特殊时间摆弄音乐的人，绝非无所事事，有目的的音响才是仪式音声。脱离仪式环境，处于欣赏状态下的听音乐，没有功利性。这种状态使音乐太像无功利的娱乐品，拿着乐器的人像无所事事的闲人，就像坐在阴凉地里纳鞋底的妇女。仪式中的做乐者，绝非拿着乐器找乐子的人，而是支撑礼乐风俗的人。鼓匠吹手表面是在奏乐唱歌，不干正事，但他们支撑了乡村礼俗。音乐家绝不是一群对社会建设起不到什么作用的群体，他们在环境中起着调节社区运转的作用，尤其在乡村，帮助乡民弥合分裂，获得和谐。音声是体现人类活动能力的手段，只有在功利中才能体现人类发明仪式的目的。也就是说，从仪式的功利目的才能看到音乐作为生存语境中的创造力是如何被利用的。

## 二、庙会功能

格尔兹（Clifford Geertz）把仪式称作“文化表演”（cultural performances），意大利宗教学家西奥多·加斯特（Theodor Gaster）将仪式看作神话表演，即神话“叙事”（narrate）的“扮演”（enact）。薛艺兵写道：

> 仪式行为是非实用的、非常态的表现性行为，而与这种表现性特征相应

的，则是仪式行为的表演性特征。我们发现，大多数仪式行为都带有表演成分，而几乎所有的群体性公开仪式都毫无例外地伴随着一系列的表演项目。一个仪式的一系列行为组合，就是一系列的表演组合。因此可以说，表演是构成仪式情境的行为基础，仪式情境就是表演的情境。[①]

庄严隆重的接神，浩浩荡荡的游行，前后冲撞的神楼，威仪庄严的灯场，壮阔无比的献供，形形色色的道具，生龙活虎的秧歌，接天连台的戏曲，构成形态各异、不同层次、既娱神又娱人的“文化表演”。

陕西省在西北地区音乐文化上具有特殊地位，几乎是民间文化的缩影，笙管类的西安鼓乐，丝竹类的榆林小曲，说唱类的陕北说书，吹打类的大唢呐，经韵类的白云山道教等。

一个地域有一个神灵，一个地域有一种崇拜，主神之外还不排除现代内容进入历史文化，近年来庙宇中新塑的毛泽东像更是把居住在陕北的领袖纳人家园信仰体系。寺院的主要功能是把老百姓的生活规范确立为神圣，如同最高立法者和英雄一般，成为惩戒律条和道德信条。走进陕北，就是走进了一片宗教文化的丛林。“揽头”阎向成回忆：

1949年前，榆林城附近的八大寺院（龙泉寺、戴兴寺、青云寺、祥云寺、红镙寺、千佛寺、普济寺、定慧寺），都有吹奏笙管的常住和尚，每寺10人至20人不等。许多道观亦有演奏笙管的道士，但无喇嘛。寺院乐队所用乐器有：管子、笙、海笛子（小唢呐）、云锣。吹小管子称“吹咪咪”（一说佛教称管子为咪咪，道教就叫管子），敲云锣称“敲铛子”。道士乐队有：管子、笙、海笛子、云锣、铛子、铰子、钹、小锣（两面式样）。

穷人家的孩子养活不起就送至寺院，戴五佛冠，穿黄衣，诵经习仪，洒扫寺院，学习音乐。自打娃娃进庙门，每人给安排一位师傅，教授写字和音乐，写得不好，吹得不好，就体罚示戒。

① 薛艺兵：《神圣的娱乐——中国民间祭祀仪式及其音乐的人类学研究》，北京：宗教文化出版社，2003年，第23页。

按照传统，即使再穷的人家办事，也要请两个和尚。主家根据财力，先到寺里说好请几人，一般为双数，寺院自然会派人来。丧家只需到一家寺院聘请，如和尚不够，小和尚再去其他寺院邀请。和尚每晚念经，道士只在最后一天做道场。丧葬仪式中，和尚高坐，高僧穿红衣、戴红帽，放焰口、跑五方等。念一会子经卷，打一会子家具。和尚也参加拉丧，前有开道锣，队伍是一边和尚，一边道士。积累财富是寺院僧侣外出办事的最大动力之一，仪式的频繁，足以养活他们。和尚参加葬礼，可挣5元，交寺庙2元。在寺院吃饭，就要供养寺院。经济来源不指望发丧这点收入，主要是庙产土地。把土地租给周边农民，收获后，农民拿七斗，庙里拿三斗。

1949年后，和尚被赶出寺院，音乐就渐渐消失了。还俗后，一段时间和尚还在民间活动，“四清”前（1964年），尚有延请和尚、道士的情况。请一个和尚给一角至两角钱。和尚还俗后没有进文工团的情况，也没有做吹手的情况。

从老人的回忆可以了解，1949年前，礼俗主持者主要是和尚和道士，吹手无力与两个有善男信女供养的群体相抗衡。和尚道士以信仰作后盾，掌握着仪式和音乐的技术优势，对唢呐班形成抑制。20世纪三四十年代，榆林城只有两班吹手，米脂县也只有三班吹手。1949年后，寺院宫观取缔，和尚道士还俗，大墙内外的竞争画上了句号。巨大空缺使民间乐班得到了适宜土壤，如雨后春笋遍及乡镇。正如阎向成所说：“吹手不多时，因为有和尚。”老人阅历垂百，见识不凡，说到了要害。然而，政府取缔礼俗活动的政策，既抑制了笙管乐，也抑制了大唢呐。两者都依附礼俗，“仪”之不存，“乐”将焉附。但乐班巧借政府政策，把葬礼失去的地盘，在春节花会中找了回来。吹手们说，即使“文革”春节秧歌也未禁止，于是，秧歌的“花伞”就成了“保护伞”。

## 小结　区域文化网络

杜赞奇写道：孔飞力和琼斯（Susan Mann）发现，马克思和韦伯以及第一代西方史学家对中国历史的认识并不完全正确，他们将帝国政权看得过分

强大，从而将乡村组织和地方精英看成国家政权的附属物，乡村社会的权力结构似乎完全处于科举制度、官僚体系以及正统思想的控制之下。

在20世纪60年代，那种旧的模式为“乡绅社会”模式所取代，这种观点将封建文人视为国家与乡村社会之间的中介……随着七八十年代对区域历史研究的加深，人们越来越感到广泛的“乡绅社会”理论也不能解释许多问题。

从结构分析角度来看，在研究社区组织时，文化网络模型比其他模式更为优越。文化模式吸收了施坚雅的一个观点，他认为找出村庄处于其中的更高一级的范围界限——在他的研究中，这一范围为市场体系，这对理解村庄本身的发展十分重要……文化网路强调对组织系统中权力赖以生存的文化及合法性的分析……我们已经粗略看到偶像崇拜是如何影响到各组织的职能……各种社会利益是如何被交叉融合进代表这些信念的权威之中……文化网络只是一个描述一般现象的范畴，但它具有一定的预见能力。[①]

按照杜赞奇的说法，白云山庙会就是超越单个村庄、集市市场、水利设施、行政管理之上的“文化网络”。联合体以共同信仰为核心，以大型庙会为形式。

施坚雅（G. William Skinner）在《中国农村的市场与社会结构》、《城市与区系级序》二文中把区域划分为不同级序：标准集镇（standard market town）、中间集镇（intermediate market town）、核心集镇（central market town）、地方性城市（local city）、较大城市（greater city）、区域性城市（regional city）、区域性都会（regional metropolis）、核心都会（central metropolis）。他把以市场为中心的“经济区域”视为主要因素的观点颇具见地。套用这一模型，可以把省会西安视为“核心都会”或“区域性都会”，延安、榆林视为“区域性城市”，佳县、绥德视为“地方性城市”，鱼河、马坊等乡镇视为“核心集镇”。最小单位的“村落”与高一级序单位的“乡镇”之间的距离，就是“挑根扁担，推辆独轮车，或者赶个毛驴（或者在水乡划一只舢舨船），可在一天内从容走个来回。”

我们常常疑惑，中国村落之间的划分，究竟以何为凭？或者说一个村落与另

① ［美］杜赞奇（Presenjit Duara）：《文化、权力与国家——1900—1942年华北农村》，王福明译，南京：江苏人民出版社，2003年，第23—25页。

一个村落之所以相互划分的“自然法则”是什么？今天，从飞机上俯瞰，可以清楚地看到一丛丛、一撮撮“柳暗花明又一村”的聚落之间差不多等距的块状。这个距离就是一个农民扛着农具“从容走个来回”的距离。超出此距，太远太累，另一村庄，就会建立。换句话说，农民绝不会在日复一日的劳作中，得不偿失地花费时间和体力。时间最小化，或者说投入最小化，就是居所首选。经济实利是第一考虑。这就是一个村落与另一个村落之所以相互区分的“经济法则”，而非“自然法则”。乡村社会的相对封闭，造成农耕社会“鸡犬之声相闻，老死不相往来”的印象，其实不然，社会学让我们看到了乡村社会相互沟通的渠道。超出村落集市提供的商品，自然会到“核心集镇”上去购买。这个距离，就如费孝通所言：“购买者和出售者之间的距离便延长到适于当日往返的旅程。”也就是说，当本村无法提供更高级别的商品了，农民就会去乡镇市场。

举例说，一个农民想买油盐酱醋，就在本村解决；如果想买成衣，必须到乡镇市场；如果想买电视，必须到县城百货公司；如果想买电脑，必须到城市超市。每高一级序的市场都提供低一级市场无法提供的产品，各级序的分布原则，就是经济交换网络交通费用的最小化。

物质消费如此，文化消费亦同此理。想听唢呐，本村可以满足；想看大戏，要到乡镇，既想看戏又想听唢呐、听说书、看和尚道士“放赦”，就非要到大型庙会了。看地方戏可以在当地满足，看京剧、听交响乐，就得到省会级的“区域性都会”，看芭蕾舞和歌剧，只能到“核心都会”“北上广”。中国只有四个芭蕾舞团，北京、上海、广州、沈阳。昆曲也只有几个大城市有，北京、上海、苏州、杭州。只有大城市才能养得起需要高级艺术人才、也需要雄厚经济财力支撑的演出团体。这是与“经济消费”的“级序”同构的“文化消费”的“级序”。每一级序的城市都提供相应的文化产品，只有更高级的大城市，才能提供需要更强经济能力供养的艺术品种。

明白了这个道理，再回过头来观察庙会。如前所述，当地人只能在白云山庙会遇到常文洲出卖乐器的地摊，购买乡镇集市不可能有的唢呐和锣鼓。那位购买了响器的老乡，虽然买了常文洲地摊上的锣，但这件产品不是身处县城的常文洲制作的，而是从延安、西安等大城市订购再转卖的。就是说，需要采用更复杂的工具和更高级的手艺才能制作的响器，县城级的家庭作坊做不到。

另一类新型乐器更能说明一件产品所体现的经济网络。陕北鼓乐班普遍采用的电子琴、小号、萨克斯、架子鼓，一律购自榆林、延安等大城市，制作厂家则是西安、北京、天津等地，陕北的地市级城市，没有这类厂家。不难从乐器上透视体现到产品上的背后的“社会维持”。说到底，相互依存的经济体把文化消费延伸到每个偏远地域因而产生了相互间的必然联系。

无须说，村落、乡镇、县市之上，覆盖着另一个看不见的“文化网络”，其实，这个网络也能看得见，即前面所展现的以白云观为代表的各种大型庙会。陕北的大型“祖师庙”有十几座，寺院道观，遍布乡镇，庙会集市，月月可逢。榆林市的青云山、无量殿、卧云殿，鱼河城隍庙，神木县二郎山，延安市清凉山等，香火岁入几十万、上百万，信仰之盛，由此可见。最重要的是，人们只有在这里才能看得到包罗万象的仪式活动和艺术表演，音乐发生当然就也以此为圆心。庙会不但是民间信仰中心，而且是民间艺术中心。这就是施坚雅希望寻找的超越单一村落之上、制约着乡村精神的网络组织。

大型庙会以及依附于此的民间组织，展示了乡村文化的运转机制。作为信仰，在那里宽慰心灵，沟通精神；作为市场，在那里交流商品，确立价格；作为文化，在那里展示艺术，推介艺人；作为公共文化空间，在那里认同身份，结为同乡。没有白云山聚集的庞大信众，就不会有信仰仪式，没有信仰仪式，就不会有包罗万象的艺术。每个乐班戏班，每位说书艺人，每种艺术品类，都离不开熙熙攘攘、人头攒动的庙会。庙会像一枚多棱镜，反映出乡村社会的实情。平日看不到的文化，按时冒出来，数量之大、品种之多、参者之众，令人惊叹。这个地点，对于音乐学来讲，无疑具有特殊意义。所以，必须把仪式音乐延伸到“文化网络”和信仰组织中，才能解释其发生缘由。

国家政权竭力摧毁庙会体系，违反社会发展规律的另行一套，却在自主环境中瓦解，大型庙会证明了隐藏于民间的文化网络的牢固，反证了信仰的力量。国家行政命令不断变更村庄名称、区域界限、行政范围，但以庙会为中心的信仰空间却相对稳定，乃至到了国家也不得不承认其势力范围并接受其体制并试图纳入管理范畴的程度。

自宋代以来，国家往往通过赐额或赐号的方式，把某些比较流行的民间

> 信仰纳入国家信仰即正祀的系统，这反映了国家与民间社会在文化资源上的互动和共享：一方面，特定地区的士绅通过请求朝廷将地方神纳入国家神统而抬高本地区的地位，有利于本地区的利益；另一方面，国家通过赐额或赐号把地方神连同其信众一起“收编”，有利于进行社会控制。[1]

张明贵所说的乾隆皇帝赐予白云山道观的“圣谕”，就是封建时代试图“收编”民间信仰的行为。从他的叙述可知，为了争夺话语权，道教组织与分割地盘的地方势力，进行过你死我活的斗争。张明贵用乾隆皇帝的“圣谕”震慑对方，到北京宗教局“借力”，都是凭借“皇城根”的力量打倒对方的有力行为。虽然在当时许多事情并不顺利，但他还是得到了明确表态，证明了道教的合法性和正统地位。这种资格是皇权赋予并被新政权的宗教管理机构承认的。进入新时期，张明贵趁陕西省省长视察之际，讲发展旅游业，获得了重塑神像的“尚方宝剑”，用体制内话语，获得了伸展空间。热爱道教文化的道长，用独特机智和智慧，让道教获得发展，感动了几代佳县人。他不但是位道长，而且是位政治家，他必须成为政治家，然而他的道长身份和气质又使他成不了政治家，只能是一位具有政治意识的道长，管委会就是利用这一点给他套上了“紧箍咒”。

从遥远的皇帝“圣谕”到现在的“红头文件”，都给道教圣地带来“福音”，毛泽东看戏的故事，更添上浓墨重彩的一笔，让曾经拥有大大小小寺院道观的榆林保留下了这片目前唯一的明代建筑群，从而一枝独秀，独尊陕北。最早的故事传播者万万没有料到，私下里偷偷讲述的神话（绝非无稽之谈），竟然演变为地方庙会的核心传奇，把中断的传统接续起来。毛泽东在白云观看戏、抽签的故事，不但把中国革命历史的真实转折与伟人东渡黄河的决断与老百姓熟悉的地点和行为联系起来，还把一组半神半人、半真半假、非同寻常的举动因而效果异常的故事确定下来，进而把一段时期不敢恢复庙会的胆量修复如初。这使人不能不佩服民间“借力”的才智。白云山上的白云观，白云观上的白云，成为引发了惊天动地“革命大事”的“圣地”和“祥云”，让每个闻听者敬畏有加。于是，历史发生了奇异的吊诡：“信仰圣地”以“革命圣地”的名义高举旗号，畅行无阻。

---

① 赵世瑜：《国家正祀与民间信仰的互动》，苑利主编：《二十世纪中国民俗学经典·社会民俗卷》，北京：社会科学文献出版社，2002年，第363页。

# 第五章

# 声漫山门

## ——横山县马坊牛王会






三十里铺

冬季的无定河，结了一层薄冰，在阳光下泛起白光。一丛丛干枯的杨柳，间插于宽阔的滩涂上。吐放生命的枝条以这种姿态出现时，便显得异常清冷。村庄沿无定河南岸分布，再往南是高高低低的山冈。河道成为村庄北面的天然边界，山脉则成为村庄南面的天然屏障。一面是山，一面是水，分布在一段段或狭或宽地带的村庄农舍，符合靠山面水的堪舆之说，但方向相反，南山北水。庙宇基本建在山上，如波罗镇的“宝严寺”等。一方面利用略高地势，一方面不占人居地盘，因地制宜，随形就范。

有河流就有生命，有生命就有村庄，有村庄就有仪式，有仪式就有艺术，有艺术就有音乐，年复一年的“牛王会”，就是分布于无定河谷两岸村落中一年中最盛大的仪式，当地的艺术和音乐也自然聚集其中。

榆林市横山县党岔镇马坊村，每年正月举行的“牛王会”，一说源自佛教水陆法会，一说源自“春牛”仪式。多多少少都有些关系的传说，是虚实参半、传统与想象的混合物。“春牛走到哪里哪里就会生机勃勃，牛王会打到谁家谁家就会兴旺发达，牛王老爷保佑乡邻一年四季平安。”这句流传于马坊一带的吉祥话，才是真谛。

据镇党委书记介绍，党岔镇人口三万，马坊最大，三千余人。因为农舍沿无定河分布于长长的条状地带，平常见不到人，只有每年的牛王会，方能领略人口浩繁的盛况。一年一度的盛大仪式，所有居民都参与。人们平时不太关心社区，社区也不太关心他们。但到此时，人人参与，家家关注，无人袖手旁观。牛王会

是乡村生活的界碑，新的一年，从此开始。

## 第一节　2010年杨口则牛王会仪式

“牛王会”是以马坊为中心包含周边数十个村落的社区组织，马坊是“总会”，周边五个镇42个村，分为七个“分会”，每个分会包含几个村庄。马坊“华严寺”碑文说：“牛王菩萨圣诞之日，周流于八个大会，四十一个村庄。”每年正月十三至十五，由一个分会承办，选择一个村庄设立“佛堂”，几个相邻村庄协办。如此轮流，一个村庄要近50年才能轮一次。主办村庄因地理环境不同而略有变化，但仪式程序，基本固定。

2010年承办大会的是“第七会”，下属三村：杨口则、赵石窑、乔沟，加上“本会”马坊。具体承办的是杨口则。

### 一、马坊“华严寺”

2010年2月25日是正月十二，我们到马坊探路，打听仪式时间地点。“华严寺”是一座普通小庙，建在几十米高的山坡上。几户农舍依山脉伸下的一条山腿建起，形成一段上行爬坡的小路。登上小山，整个村庄，尽收眼底。村里人喜欢把孤零零立在小山上的寺院，作为旅游点介绍。




图5－1－1　横山县马坊镇马坊村“华严寺”正门

“华严寺”是“接神”和“送神”的起始点，每年“菩萨出府”和“銮驾

回府”，都由此开始。换句话说，无论哪个村庄承办牛王会，都要从马坊开始至马坊结束。寺院权威，由此确立。如果把连续数年、循环往复的“菩萨出府、跑马引佛、放矢、诵经超度、转九曲、转幡塔、龙灯水船、古装社火（老秧歌）、銮驾回府”等视为一套程序，那么开幕式与落幕式则一模一样，只是承办者有甲乙丙丁的替换。从一会挪到二会，从甲村挪到乙村，即使有求新之意，启动结束也一般无二。



图 5－1－2　2010 年的马坊“华严寺”



图 5－1－3　2011 年马坊新建的“华严寺”正殿

华严寺于 1984 年复建，庙院很小，刚能容纳一支二十来人的秧歌队，空间有限，折腾不开。于是，希望把牛王会越办越红火的管委会，动了另辟新径的念头。此议立刻得到本村富人的实际支持。从 2010 年起，在老寺院上方不远处，

开山劈岭，硬是从土山一侧，挖出一片平地来。一座占地数亩、规模宏大、气派非凡的新寺院，赫然挺立。山门为高大的石雕牌坊，庙宇前后三进，三大殿配三小殿，两厢回廊曲折，气派非凡。2011 年春节，尚未完工的寺院，便开始投入使用。宽阔庭院，不但能容下几支秧歌队同时起舞，而且能容纳数千村民共襄仪式。小村庄中竟然看到如此不成比例的大寺院，让人吃惊。马坊是牛王会的始发点和终结处，决不能以村庄大小和人口多少衡量。



图 5－1－4　“华严寺”长廊

老寺内的碑文记载了这里的故事。

## 重建华严寺历史沿革碑记

横山县境，在历史上变革很复杂。据榆林文史载，从禹夏到宋时失复，秦汉时属上郡地，东晋时属大夏，宋时属西夏，元、明时属榆林米脂地，清雍正九年（1731）置怀远县，民国三年（1914）因于广西、安徽有同名之嫌，更名横山县马坊，随其演变，沿革至今。

马坊摩崖石窟原碑载，营造时间约在北魏至隋唐，寺沟南岩悬壁，曾多处内存数尊石佛像。宋真宗年间（原写 1080，实为 996—1020）建花园寺且年久失修，风雨侵蚀，坍塌废哉矣。明成化年间（原写 1471，实为 1465—1487）迁建油梁山南麓更名“华严寺”，修大雄宝殿。万历末扩建，清光绪三年重修正殿。寺貌全是明代建筑风格。由中轴线山门而入，左赵公元帅财神殿，右孤魂殿，正面关帝大殿，背观音殿。主院中韦陀楼，马王龛，左三官殿，右牛王菩萨殿。正中拾阶而上，大雄宝殿坛台上三尊大佛像，寺内共有卅七

尊神像。雕刻塑画，栩栩如生。琉璃瓦砾，金碧辉煌，庄严威立，永镇无定河川。

寺内曾有僧十多人，良田廿多垧，牛羊马匹，牧羊成群，禅寺嫡传十一代和尚。前人所留，后代当承。时逢元宵佳节，牛王菩萨圣诞之日，周流于八个大会，四十一个村庄，声势之浩大，气魄之宏伟。金紫瑞彩、九曲、幡塔、龙灯、社火，五彩缤纷。宁、晋、蒙，三边游客，跋山涉水而至。焚香募捐，经商赏视，心旷神怡，其乐无穷。大会沉浸在欢腾之中。

华严寺屡遭破坏：四六年遇战乱之祸，六四年四处庙宇同被拆毁，而只余废墟残垣矣。时隔二十载有六，八四年经县文化主管部门批复牛王交流大会。政通人和，百业俱兴，万方乐奏，辉煌鼎盛时期，应全会民众意愿，集资六万余，大小工三千多，仲春奠基，孟冬大工告峻，复其原貌。正殿每侧，增修钟鼓楼亭各一。步出山门，目穷此景，实有悬空之姿。居高临下，俯瞰全村及榆横三川，锦绣江山，尽来眼底。忆昔赏今，辽阔迁变，雄伟壮观，晨钟暮鼓，震撼长空，其三处相继建成，再使古刹华严寺，重放光彩。

综观二水环川古战场，遥看两渠绕山胜江南。

马宏州　王旭功



图5－1－5　华严寺供奉的“神神”

碑文有好几通，让人对寺院历史产生敬畏。碑文是权威支柱，提及的皇朝年号，无疑是看重年头的当地人无比自豪的时间坐标。我们将要认识的重要人物，

铭刻其上。与纸介质的表达有巨大反差，勒碑刻石，具有像石头一样坚硬和不容置疑的权威，立于特殊地点，更产生强烈的感染力。




图 5－1－6　横山县牛王会的政府认定

## 二、老“会首”刘起成

牛王会的总会长，称为“会首”，周围一带的村民，无人不识“老会长”刘起成。2011 年，他已经 89 岁，从二十多岁参与仪式，至今已有六十多年。虽然年事已高，不再具体司仪，但依然年年出席，监督执行。因为只有他熟悉所有程序，具有质疑当下做法是否合适的绝对权威。他神情严峻，目光犀利，一出现，立刻有人拉住别的拥挤者，为他闪出一条道来，尊重之情，有目共睹。



图 5－1－7　马坊村牛王会会首刘起成

华严寺有一通记录整个牛王会组织职务名称与人名的碑文，可作解读整个大会组织的文献。

领修人：余则荣、余世仲、刘永成、马昇彪、刘世恩

会 首：刘起成

大会社家：刘世清、马俊德

究 收：刘锦贵、刘世杨、卜崇枝、王庆财、王旭杰、王庆林、马宏亮、马海禄、马海彦、余怀仁、余怀军、高建军、刘炳乾

一九八九年十月十二日立

因风雨侵蚀，四五十人施主姓名已被腐坏，更换新碑，立于庙内。二〇〇三年九月十三日。

二〇〇二年六月，又增修照壁，下面修五孔会窑。社家：马昇忠

二〇〇三年六月，在舞台修观众坐台九级。社家：王旭生。丹青：郭怀锋

大会长：刘起成、余怀文

会 长：王庆贵、刘世清、刘炳乾、马昇忠、马宏胜、余泽岗、李建文、王泽明、余汉占、王满贵、刘开贵

社 家：王旭生

究 收：刘世银、刘军贵、卜侯双、王旭斌、马三毛、马新伟、马旭开、马玉财、余怀胜、余随堂、刘换娃、王平娃、常换忠

二〇〇三年十月五日立

几处碑文，“会首”、“大会长”、“刘起成”的名字，排在突出位置。敬重之义，是乡村社会少有的，无人挑战，是牛王会当之无愧的“总会长”。不难理解，石刻碑文的排名，如同现今报纸上国家领导人的排名一样，具有排序意义。“会长”掌管总会及华严寺日常事物，下设分会，各设一名“会首”，接下来是具体事宜的小会长，称为“究收（也有人认为应该写作‘究手’）”。

下面是马坊华严寺碑文记录的各会名称和会首名字。总会长刘起成排在第一名，他的捐款数是“肆万叁仟伍佰元”。对于陕北农村，这不是个小数目。权力并非徒有虚名，背后是硬邦邦的捐款数。

**表 5-1：华严寺碑文：八大会会首及施主名序**

| 八大会会首及施主名序 | | | |
|---|---|---|---|
| 第一会 | 马坊村 | 会首　刘起成 | 肆万叁仟伍佰元 |
| 第二会 | 姜湾村 | 会首　姜世才　姜世勤 | 肆佰陆拾贰元 |
| | 井　湾 | 会首　白仲成 | 叁佰柒拾陆元 |
| | 乔沟村 | 会首　乔香成 | 肆佰柒拾贰元 |
| | 姬渠村 | 会首　姬世富 | |
| | 潘庄村 | 会首　陈世元 | 陆佰玖拾玖元 |
| | 窑湾村 | 会首　谢明德 | 叁佰零捌元 |
| 第三会 | 马庄村 | 会首　马丕贤 | 贰佰陆拾元 |
| | 刘兴庄村 | 会首　刘占荣 | 壹佰柒拾伍元 |
| | 茹庄村 | 会首　茹志宝 | 叁佰壹拾肆元 |
| | 景家畔 | | 柒拾柒元伍角 |
| | 大李家坬村 | 会首　谢岁祥 | 肆佰伍拾叁元 |
| | 陈庄村 | 会首　高志德 | 柒佰叁拾叁元 |
| 第四会 | 胡沟岔村 | 会首　胡丕山 | 陆佰伍拾玖元 |
| | 陈庄村 | 会首　杨思勤 | 伍佰玖拾贰元 |
| | 高林庄村 | 会首　张石志 | 壹佰柒拾壹元 |
| 第五会 | 张五河 | 会首　马昇福 | 叁佰元 |
| | 二石碣村　龙眼沟 | 耿向团 | 壹佰元 |
| | 朱阳湾村 | | |
| | 胡新窑村 | | |
| | 李三湾 | 谢文爱 | |
| 第六会 | 韩石畔村 | 会首　马仲仁 | 壹仟贰佰元 |
| | 乔堨村 | 米德和 | 伍佰壹拾元 |
| | 李家坬 | 会首 李占敖 | 七百元 |
| | 屈　堨 | 会首 安仲兰 | 捌佰元 |
| 第七会 | 杨口则村 | 会首　孙万孔　马治业 | 贰仟贰佰贰拾元 |
| | 赵石窑 | 会首 马月文 | 肆佰陆拾元 |
| | 李家坬 | 王应功 | 壹佰元 |
| | （今年第七会三村承办　九万元　每人 70 元） | | |
| 第八会 | 八四年另立大会集资单位：马坊村、杨口则村、韩石畔村、马坊道班、心梁农场、杨口则农场、定惠渠管理处、响惠渠管理处 | | |

刘起成是真正的乡村精英，重建传统的过程中，从恢复寺院到恢复牛王会，

一马当先，立下汗马功劳。他不但用行动，而且用碑文，刻下乡村史的新篇章。老人家是牛王会的真正主人，是在不断变换的时代中把握大会前行的主心骨。虽然环境巨变，他坚定不移地收拾残缺的来路和失去的迷路，发出号召，招募捐款，大兴土木，重建寺宇，树碑立传，旌表精英。大寺巍然竖立之时，就是他威望高不可攀之时。一座当地历史上从未有过的大寺，屹立山头，让所有乡民看到他的能量。高于一切的政治力量是传统精神赋予的，带有强烈的宗教性。如果乡民承认他的决断确乎出于信仰而非出于权欲，即使有失公允，也令大家钦佩。当地人要真正理解老人家浓得化不开的"牛王会情结"，只有等到老寺院与新寺院交接时，才能领略。



图5－1－8　老会首刘起成指导"呈供"仪式

老会长凭着一贯被人敬重的身份，参与和左右整个仪式。他坐在那里，神情严肃，简单地与遇到者寒暄几句，一言不发，显然不希望打搅新一代管理者，也不希望被别人打搅。在佛堂，他是第一位被请进门坐在显耀位置观看仪式的人。所有监管者，都过来询问，摆的东西是否合适，神像挂得是否是地方。老人家一声不响地观察，打眼一看，就能说出问题所在，可见经验丰富。仪式年复一年，

已成常态，后起管理者不出点小错反而也奇，所以用得上老会长的经验。他以睿智和经验，检查矫正后人因经验不足和能力有限以及做事潦草出现的错误。一般来说，出现错误，恐怕是每年牛王会难免的事，大多数人视而不见。每人都会犯错，新一茬人犯错，也是仪式的一部分。这些错误常常遭到村人指责，我们不断听到村民的议论，但有了刘起成监督，操办具体事宜的“究收”，就有了推脱理由。

## 三、牛王菩萨传说

2010 年的仪式上出现过两尊神像，一尊“牛王菩萨”，即牛头铜像；一尊“真武祖师爷”（又称“三教古佛”），即一个铜胎镏金神像，与通常所见男性神像并无区别。虽然经年流月，神像色相端庄。通红托盘，盛着黄澄澄、线条流畅的铜像。

2011 年牛王会时，两尊老神像，被一尊新神像代替。新像是菩萨骑在牛身上，样子更符合现代人对神的想象。2010 年的两尊铜像，至 2011 年合二为一。显然，原有的牛头像，不太适合现代人的口味。仪式中，由两位“社家”各持一尊，也极不方便。大量不明就里的膜拜者，常常不知道，到底向哪位神像磕头好。进一步讲，让多多少少进入现代知识体系的乡民，下跪膜拜牛头模样的神祇，越来越难获得共鸣。所以“牛王真身”到底应该成为什么模样，难免不引人议论。虽然不知道讨论的激烈程度是否尖锐，但最后决议让人看得到。管委会顺应现代人的想象，把男神形象与牛头形象，合二为一，让善男信女感到区域神灵的威仪。新神像不再是半人半牛的怪异形象，而是骑在牛背上的官员形象，不但具备了典型的农耕文化风格，而且具备了儒家文化官本位的特点。视觉上顺眼，解释起来也觉合理。确认神的形象，是 2010 年管委会的核心，他们不负众望，顺应时代，本着为社区负责的精神，选择了一种能够为当代人接受的信仰代言体形象，得到民众肯定。通过新神像，建立新视觉，



图 5－1－9　牛王神像

承载信仰，构建秩序，既敬重历史，也顺应时代。

“牛王会”的崇拜主角是牛王，那么首先就得扣问：“牛王”是谁？牛王是人，还是神，还是仙？还是半人、半神、半仙？为什么崇拜“牛王”？它何以成为区域崇拜对象？民间信仰的主角，自然不会有学术定义，定义来自老百姓口头，那自然如同“一千个哈姆雷特”的解释。为了回答外来采访者的疑惑，2011 年的牛王会管委会，印发的一份宣传材料，上面这样解释：



图 5－1－10　牛王神像与真武祖师佛

> 牛王菩萨是佛殿左下侧的一铜镏金牛王坐像。有史碑载：“朔漠之山荡然，黄沙连岗叠巅，草木不生，唯有县东南华严寺者，迂百万岗岭之中，特起出方表，旁分支山，游龙盘旋，虎之啸月，起伏下绕无定河，曲折南流，上有古寺，隐现恍惚，登览者有俯视众山之概也。此地，屡遭兵燹，寺之独余，未必山之钟灵焉。”明成化年间（1465—1487）尚书王复到华严寺敬香，向牛王菩萨殿敬献镏金铜熏炉一鼎，至此，每逢元宵佳节（正月十三—正月十五）即是牛王菩萨圣诞之日。

上文说，正月十五是牛王菩萨生日，为祝寿办会。另一说，牛王是掌管人间五谷粮草的神祇，为得庇佑，正月办会。一来是春节元宵，热闹喜庆；二来是春耕将临，敬奉牛王，恳请保佑耕种顺利，风调雨顺，人畜兴旺，五谷丰登。

> 他们的某些愿望，要是只有历史偶像能办到的，别人办不到的，他们对历史偶像的信仰就不会改变。[1]

---

[1] 董晓萍、［美］欧达伟：《乡村戏曲表演与中国现代民众》，北京：北京师范大学出版社，2000 年，第 17 页。

无论什么传说，置身仪式现场，就会感到人们多么需要幻想。故事本身是个混杂了农耕文化崇拜动物和佛教菩萨的传说，经过乡村精英编织，成为方圆几十里的标志性传说。而此间的行为规范，就是通过这类当地人编织的神话加以支撑的。传说落地生根，就由不得人了。庇护本乡的牛王神祇，隆重登上宝座，获得了至高无上的尊崇。当地乡民，个个入戏，信以为实。假若哪位真想还传说以真实面目，自不量力，力排众议，戳穿揭底，非要把牛王当作历史人物，探究来龙去脉，或者把传说指为虚妄，把崇拜视为迷信，恐怕不是当地乡民笑得直不起腰来，就是被驱除横山县。不论是显性的还是隐性的，神话传说人人需要，古今中外概莫能外。

### 四、“菩萨出府”之一“敬神秧歌”

2010 年 2 月 26 日（正月十三）“菩萨出府”仪式从一大早就开始了。我们从横山县赶到杨口则，已是早晨 7 点，起了个大五更，还是没赶上接神队伍出发。几个老人在一堆烧得很旺的块煤周围取暖，指点我们把行李寄存到村委会大院的“牛王会”“库房”。村委会位于路边，管会老人说：“寄存在这里只管放心，什么也丢不了。”正好有辆村里人的汽车，要赶到马坊，听说去看“菩萨出府”，主人立刻视我们为自己人。我们也就不客气地挤到已有 6 人的小面包车中。

这天早晨，所有人的脸上都挂着笑容，兴高采烈，热火朝天，谈论着上一年牛王会的情形。一路上能看到妇女和孩子三三两两，边走边说，赶往现场。

好在赶到马坊华严寺，“菩萨出府”尚未开始。第一轮程序是秧歌队敬神。四支秧歌队，每支约二三十人，轮流上阵：马坊、杨口则、赵石窑、乔沟。身着白底饰红、色泽鲜艳服装的秧歌手，身脊腰鼓，披挂上阵。服装各有不同，村与村之间在多年的斗秧歌习俗中自然避让，免得“撞衫”，各自设计了不同颜色和图案的服装。马坊队员身着白色服装，上绣陕北民间剪纸的图案，杨口则的服装则是红色配绿色。只有新建立的杨口则秧歌队，由男女队员组成，其他村的秧歌队，均是清一色男性，其中自然有男扮女装的丑角儿。看得出，性别禁忌，已经破除。杨口则的女性队员部分是孩子，她们尾随其后，模仿成人。



图 5-1-11 每项仪式前都要吹长号

敬神仪式正式开始。四五个青年男性长号手，面对正殿，站成一排，威风凛凛，满身阳刚。他们一起扬起号筒，声音洪亮，回荡山谷。长短不等、音调相同的长号，是每项仪式开始的信号。万头攒动人声鼎沸的户外，号角是最有效的警示。



图 5-1-12 秧歌队向庙院中四个方向的诸路“神神”跪拜

两个伞头，带领一支秧歌队上场，右边列着十几人组成的锣鼓队。全体队员先向正面“大雄宝殿”下跪，再向另外三面神殿下跪。磕头后双脚叉立，准备起舞。伞头领唱“敬神调”，每唱一句，队员和声。曲调虽然简单，但声势浩

大。唱过几段唱词，队员起舞。因天井狭小，只能组成两种队形，一是方队，一是圈形。整齐划一的鼓点，瞬间让庙宇一派欢腾。鼓钹助阵，声势啸空。秧歌舞完，围成一圈，伞头在中间唱“敬神调”，众人和声。



图 5－1－13　秧歌队围庙院绕转，伞头唱秧歌，队员“和声”



图 5－1－14　庙院中第一轮秧歌

四支秧歌队，顺序排定，轮番登场。庙院仅能容纳几十人并肩而立，挤满的围观者只能踮起脚尖。见此情景，才能理解管委会何以要扩建新庙。每年在此举

办“菩萨出府、銮驾回府”，空间狭小，让大部分前来参与仪式的人无法参与，让那些意欲抛开膀子、踢开双腿、尽展姿容的秧歌，压缩为几个简单动作，无从施展，更让马坊人觉得没面子。所以，开辟新天地，势所必然。



图5－1－15　变换的队形

### 五、新“舍家”

所谓“舍家”（碑文上写作“社家”，当地人觉得“舍家”的写法更合理，原因详后）就是承担当年神像供奉并在整个仪式中负责头顶或手捧神像的人。按照常例，每年仪式完毕，管委会要从申请者中，挑选来年的“舍家”和“副舍家”。每年二月二，是选定下一年办会村和舍家的日子。舍家要选一正两副，共计三家。他们不但负责办会用品的收藏，还要在一年之内，天天供奉神像和三官老爷（天官、地官、水官）。每天早晚，为神像拂尘洗脸，上香叩头。每月初一、十五，到华严寺上香一次。一年之内，不食荤腥。从正月十二起会出坛，在秧歌、唢呐伴随下，舍家从家里把神像送至华严寺，再护送到办会之村搭建的佛堂，直至十六会毕，接回华严寺，再送至下一舍家为止。一年的供奉和执行仪式，算作一个轮回。整个过程，自始至终，舍家要忠心守护，不离左右，使神像万无一失。

之所以称为“舍家”，就是“施舍”自家财物，供奉神祇，执行仪式。称为

“社家”，也有道理，牛王会无非就是古代社祭仪式的遗存，司仪者称为“社家”，理所当然。两种写法，各有道理。但就目前的实际状况看，“舍家”更能反映实情，所以本文取此。

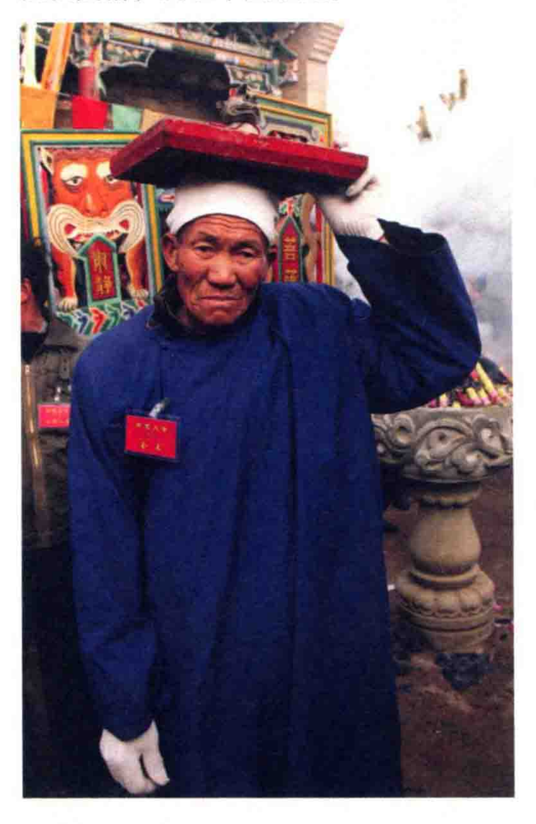


图 5－1－16　舍家头顶神像

如同所有公益事业，在什么机制下运行比由谁来担任舍家更加重要。每年的挑选过程，都是牛王会管委会建立威望的一种方式。舍家的质朴形象，是管委会希望树立的典范。被选者要把“铜铸镏金牛王坐像”和“菩萨神像”请回家，下一来年，天天供奉。不但每日净手敬香，不吃荤、行房事。如果不严格执行，一定会遭报应。不管被学术界称为“原始思维”式的禁忌是否灵验，但它切入生活的目的基于一个善良前提，也是设定社区村民的处事方式与现代人的处事方式存在本质差别的关键：做好事者，一定有好报。农村里的丑事，城市里司空见惯，但农村里的善举，城市里很难见到。敬奉一年，日复一日。这自然是考验舍家虔诚的量尺，换来的是舍家来年位于仪式中心的尊崇地位。万人敬仰，万众瞩目，舍家甘愿为来年的风光做出默默一年的牺牲。

实事求是地讲，舍家终年默默无闻地敬奉，代价很大。他不可能一夜之间脱胎换骨，但在没完没了的磨炼中，他将提升信仰、意志，逐步建立威望。村民说，施舍说明不了他什么都好，什么都行，更说明不了他什么都善。这类描述令一个普通舍家不可能摇身一变的定论如在目前了。

当舍家的行为拥有了为社区奉献和个人牺牲的高度后，就有了信仰的崇高性。美国学者布兰察德说：“将对个人德行的追求与严格的自我克制、自我否定，

甚至自我摧残结合在一起，是圣人、殉道者、社会改革者和革命者的共同特征。”[1]

不管怎么说，舍家由此进入大众视野，再非我行我素的普通人。上上下下、左邻右舍，一年之内都有权监督。数数日子，一年之中，自我约束，忍耐尽责，终会功成名就。此前，他是个社区内的小人物，一夜之间就会成为整个地区谈论的人物，迎来一段万众瞩目的岁月。所有人都在谈论他，目光集中在他身上，这是何等荣耀。加上本村人随声的赞美，以及家人动不动就跟着显摆一下的荣耀，让舍家觉得一年的克制修行值得。获得新年伊始整个社区仪式的中心地位，就是乡村社会对他的补偿。

## 六、“菩萨出府”仪式之二“上轿”

四支秧歌队舞毕，“舍家”进大雄宝殿接“牛王”。历经了一年、修成正果的舍家，出现于大众视野。他头顶红色托盘，左右手向上扶着金灿灿的“铜铸镏金牛王坐像”。上面说到，神祇有两座，一是“祖师像”，一是“牛王菩萨”。舍家顶着菩萨神像（三教古佛或祖师像），“副舍家”顶着“牛头铜像”。舍家与副舍家，身穿蓝色大褂。长衫款式，已成旧时象征，虽然看上去多少有点不合时宜和滑稽，但此刻代表了传统。衣服不太干净，长久未洗。蓝色长衫在普通常服中很抢眼，从此意义上说，秧歌队员与接神像的舍家，都是身着“戏装”，仪式自然也是“戏剧表演”[2]。



图 5－1－17　把“神楼”从正殿抬出

① ［美］威廉·布兰察德：《革命道德——关于革命者的精神分析》，戴长征译，北京：中央编译出版社，2004 年，第 16 页。

② “人类学家费边认为，许多实际的（而不是理论的）文化知识可以通过表演阐述清楚，表演足以描述人们实现文化价值的途径。表演既符合文化知识的本质，也符合关于文化知识的知识的本质。”麦克尔·赫兹菲尔德：《什么是人类常识——社会和文化领域中的人类学理论实践》，刘衍、石毅、李昌银译，北京：华夏出版社，2006 年，第 312 页。

牛王和菩萨两尊铜像，被分别安放在两台八人抬的“神楼”中。“神楼”是一顶状如亭阁的木质小轿。四个年轻人从大殿中抬出，管委会的老人把神像放置其中，前面用隔板封住。八人组成的抬神楼组合，在一位主持人带领下，安装好杠子。杨口则离马坊整整十里地，中间要有一系列“冲门”仪式。所以，抬神楼者要年轻力壮，承受沿途劳累。虽然神像不重，但神楼木制，自重不轻，需要配搭几组人，一路替换。被选者虽然很累，但心甘情愿，这是社区理性。安置神楼完毕，全体人员，离庙出发。




图5－1－18　开道牌

## 七、第一轮斗秧歌

游行队伍的最前锋是马坊秧歌队，下山顺序为：鼓乐班、马坊村、赵石窑、乔沟、杨口则秧歌队、舍家、副舍家、神楼、銮驾仪仗：回避牌2、肃静牌2、刀釜手（木质）4、銮驾、旗帜方阵。

下至开阔地，开始第一场斗秧歌。狭小庙院中无法施展的大幅度跳跃和表现欲，此时无遮无掩地爆发出来。第一支秧歌队应鼓开舞，人们驻足观看，直到一支曲子结束。接下来是第二支、第三支、第四支秧歌队，相继表演，各逞技艺。

表演完的人不急着走，慢慢等待，每人都带着分享快乐的心情。观看自然是各支秧歌队相互借鉴和习模的过程。待一轮表演完毕后，全体人员一起向村中行进。



图5－1－19　“接驾”下山



图5－1－20　“斗秧歌”之一

山上无法抬进大鼓，到了平地，装载于汽车上的大鼓，发挥出造势功能。铿锵鼓声，迅速提升了秧歌队的威武气派。队员身上的腰鼓，在大鼓指挥下，奋力敲击，响彻云霄。男子汉的阳刚之气和神武精神，洒满天地。昂扬的力度，让寂静的乡村沉浸于欢天喜地的气氛中。整个行进过程，都有卡车开路，装载大鼓、



图5-1-21 “斗秧歌”之二

道具、音响器材，鼓钹队始终站在车上。现代设施提供了方便，解决了行进中不能带大鼓的问题。

一进村口，有个大广场，坐北面南，北面是戏台，对面建有水泥看台，两者之间，形成百余平方米的空地，可容秧歌队表演。看台呈阶梯形，自然是观众席。观众席背后，即戏台正对面，二层楼上有一座神龛，依然保持着为神唱秧歌和唱戏的格局。马坊村接神仪式年复一年，固定不变，观演场所久已固定，专为“斗秧歌”设计，空间足够尽情。

院中人流如织，村民占满看台，里里外外，围成数圈。戏台右边，卡车上的大鼓和站在车下的大钹队，击节助阵。四支秧歌队鱼贯而入，五颜六色，布满场地。队形是斗秧歌的拿手本事，各种方阵，变幻莫测，穿插交越，目乱睛迷。秧歌队“你方唱罢我登场”，都渴望以充满个性的队形和复杂鼓点，显示特点。



图5-1-22 看台上村民



图 5－1－23　敲击节奏的鼓钹队

每队都先围成圆圈，绕场踏步，伞头居中，边绕边唱。歌词内容是向马坊村民拜年。伞头每唱一句，队员随声附和。乐句之间，鼓钹敲击短小节奏型。充满地方情味的领唱和响亮的和声，不时获得观众回应。他们的关注和呼叫，使伞头获得鼓励，以编出更出彩的歌词。浓烈的年味和闹年气氛，被看台上黑压压的观众发出的欢呼声一轮轮催发，此起彼伏的鼓钹声，铿锵腰鼓与“嗨嗨”呼喊，填满空间。每个人都感到自己是年节仪式中的一员，情绪一起起伏，呼声一起启停。归属感认同感，汇为一川。



图 5－1－24　戏台前闹秧歌

不要把看上去热闹火红的秧歌太当作宗教仪式，此时表演，其实已与敬神没有多大关系，成为只与艺术表现相关的行为。不要认为民众对艺术追求非常“无为”或对仪式行为非常“有为”，这是一场真正意义上的舞蹈比赛，令当地人汇

聚一堂共同欣赏的斗秧歌，虽然裹挟于请神仪式中，但的确超越了宗教精神，成为真正意义上的艺术享受。牛王会涉及的艺术表演，根深蒂固，斗秧歌既是娱乐，也是目的。民间仪式每每被认为过于娱乐化从而逐渐偏离原始宗旨，其实，乡村社会对仪式的处理方式，常常游弋于娱乐与行仪之间，并总能与节日气氛达成高度一致。山呼海啸般的欢呼，并非只是贯彻仪式主持人意志的声响。

## 八、乡村大游行

秧歌结束，游行队伍从马坊出来，沿大路向杨口则进发。顺序如下：八人组成的摩托车队（每辆前插一面小旗），显然是模仿国宾车队。开路先锋来自城市现代仪仗的启示，属于传统没有的，可见凡是能够加强仪式感的形式，乡民便毫不客气地拿来。



图 5－1－25 仪仗车队

接下来是“开路人”：一人手拿一把干净的新扫帚，意为为牛王菩萨清扫道路。后跟两人，一人手提瓦罐，内盛水，一手拿小扫帚，意为洒水清路；另一人手提塑料桶，内盛醋，一手拿一钵木炭，把醋倒在木炭上，发出刺鼻味道，用以消毒，同样表示清扫。

接下来是鼓乐班，一路吹吹打打。他们很有经验，一边瞅着后面队伍的松紧程度，一边调整节奏。待队伍稍有停顿，他们马上止息，绝不多吹一个乐句。这




图 5－1－26　接神队伍前的鼓乐班

是考验吹手体力的路程，不会调整和体格不强的吹手，一路下来就能吹残了。

整个队伍，浩浩荡荡，如同长蛇，蜿蜒而行。前后两头，绵延一里，俯视而去，异常壮观。穿着色彩鲜艳服装的秧歌队，蠕动在山路上，因着山势，披上一层壮士出征的雄壮。看到盛装繁饰的人群，方才悟到，服装确实是而且依然是涂抹仪式的重要手段，决不因其实用性而消减戏剧色彩。列队成龙，手执旗幡，是以服装带给视觉的冲撞为第一印象的。淹没于盛装海洋，才能意识到身处特定时空的兴奋。



图 5－1－27　乡村大游行

行进途中，“神轿”要不断“冲刺”。每至一户人家，那家人就上前“接驾”。神轿必须按照礼数，挨家挨户，送福进门。被“冲”的人家，神情严肃，叩拜接神。家门口要摆放燃香，神轿来时，点燃黄纸，燃放鞭炮，表示愿望被神接纳。在门前的空地上，神楼“冲刺”，颇富表演性。八人组成的抬轿者，先前后晃动，蓄势待发，突然起步，冲向门口。八个大小伙子，脚步逐渐加快，一发

而不可支。他们冲力十足，让迎轿的家人大呼小叫，欢声雷动。轿子退回原地，再次冲刺，连续三次，一个组合。八个人齐心协力的冲锋劲头，前后摇摆、脚步加快、哗啦带响的气势，总能引发强烈响应。有时，神轿离得还很远，小伙子们便铆足了劲向家门冲去，好像脱缰的野马刹不住车，然后是退回来的再一轮冲击，颇有刺激性和戏剧性。一帮年轻人凑在一起，总有取乐的味道，旺盛的生命力总要找到一个发泄口。突如其来、健步如飞地冲锋，让围观者群情激奋，特别是姑娘们，大呼小叫。抬轿者也十分满足，兴奋之情，溢于言表。



图 5－1－28　神轿向沿途接神住家“冲刺”

牛王眷顾，送福入门，反反复复，无法计算，自然十分劳累，所以需要十几个健壮的小伙子轮番替换才能撑得住。抬轿者不知劳累的表情，既让人感到信仰力量，也感到迎轿人的强烈反应带来的鼓舞。

中间路过的一两个路口，有几户开商店的人家，不但要求神轿停下来送神，还要求秧歌队停下来专门舞一番。当然，店家出资酬谢，秧歌队卖力异常。

### 九、杨口则“接神”仪式

即将走进杨口则时，眼前出现了一道看不到头的跪拜人墙。穿着干净的村人，全部出动，沿道路两边，齐刷刷一字排开，一家接一家，一拨连一拨。前排的人跪着，后面的人站着。父亲带着儿子，母亲领着女儿，中年人扶着老人，一个命运共同体已经结成。仪式地点，参与方便，出门就仪，开门入群。人群面前都摆放香烛，数以千万炷的排香，缀满街道两旁，一丛丛、一簇簇、一堆堆、一片片连成一排，几无空余之地，壮观得令人气绝。铺满香烛的街道，成为地标。

一股股清烟缓缓升腾，遮天蔽日，让整条道路笼罩于迷蒙和庄严之中。



图 5－1－29　杨口则沿街接神人家

看队伍到了，前面的人家点燃鞭炮。一石激起千层浪，各家各户的鞭炮，随之点燃，或强或弱，或亮或闷，此起彼伏，浑然一片。集体炸响的力量，就是共同体的力量。仪仗队伍缓缓驶过由数万枚鞭炮汇成的声响“风道”和由数万根香烛排列的“丛林”，接受数万乡民的夹道欢呼和祝祷。由血肉之躯构成的画面，就是民间仪式的灵韵。声响传递仪式感，仪式传递神圣感，神圣传递集体感。鞭炮、香烛、游行、仪式，此时此刻，夺回了最初的质朴。

这就是牛王会何以不厌其烦、投入人力、专注场景、务求人山人海的原因，也是管会人安排秧歌队沿街而入的原因。聚集的人气，把仪式推向高潮。这样的大场面已非越来越讲究个体行为的现实社会俯拾即是的图景了，只能在少数乡村，还能看到昔日到处皆有的大规模群体行为。集体聚集的意义，就在于瞬间促成的视觉震撼效果。街道两旁、从东到西的排香，横贯街衢、五颜六色的秧歌队，箫鼓追随、大吹大擂的鼓乐队，加上难得一见、席地而跪、数以千计、令人动容的信众，几乎消失于农业文明之外的集体仪式，让人感到工业时代塑造的独立个体之林再也难以组构的动人心魄的盛况。

是不是因为个体的无力和不敢自我肯定，才需在集体仪式中寻找安全感和自信感。一堆堆、一丛丛香烛后面，就是没有村落区别、没有贫富差别的命运共同体，就像大雨倾盆没有任何一个花瓣能在树干庇护之外独自成活一样。传统的儒家伦理，从精神层面指导着管委会的关注点，提倡个体家庭对社区的义务，提倡

维持和谐稳定的大众参与。适应集体，是乡民行为的基础。香烛从各家各户而出，鞭炮从各家各户而来，甚至人员也从几十里外的各家各户而至。人们聚集一地，凝聚一体，就是要接受一年一次的气场，接受一年一次的感动。那么多虔诚的泪水，毫无遮掩地当众而泣；那么久深深的跪拜，毫无羞赧地当众而行。一年积压的哀怨，一哭而尽；一年憋屈的委屈，一吐为快。

持续不断的仪式，苦了恰好赶上的长途车司机。一辆辆箱式卡车开到村头，望着看不到头的游街队伍，无可奈何。汽车排了一长串，谁也动弹不得。了解当地风俗的司机，懂得以仪式的名义让道路堵塞的合理性，老老实实等着，挨过一两个小时就算快了。他们对乡村仪式见怪不怪，待到队伍离开公路进入村庄，才悻悻离去。

## 十、惊天动地的“迎供”

杨口则的地形，与马坊一样，南面是山，北面是河。东西贯通的国道从村中开过。村口搭建了一个松枝扎成的彩门，从国道进入河滩一侧，面积陡然变得宽阔起来。一进村也有个大广场，面南戏台，东面是刚建的一座小庙。由于没有固定寺院，临时的“佛堂”，搭建在河滩农田之中。




图5－1－30　佛堂内神像

牛王大会从每年正月初十起准备，负责办会的村，要选好一处较宽阔的地方，搭建“佛堂”。在佛堂两侧，各建一个神坛。右侧后面建“黄河九曲灯阵”和“幡杆”阵。对面山上建“大塔”。还要在村口路边搭建彩门，贴出告示，告知周边民众，本村举办牛王会。临时搭建的佛堂虽然简陋，布置依然精心。佛堂用竖起的木桩连接，帆布围起。内里正中，安置神坛，神像前摆灯盏。神坛前摆放面积充裕的供案，摆放一排排供品。各色水陆吊挂，悬挂一圈，共 28 幅，长条黄布（最长可达多米），从左至右，悬挂横围，形成帐幔。垂落的曲线和交织的色彩，把佛堂装点得绚丽辉煌。

供品端至供案，跪拜献供。有专人负责（有威望的老人）接收供品，帮助把供品摆上祭坛。妇女禁止走进，停在门前，托举供品，交给专人。上供整日持续不断。人们携带着供品，闹嚷嚷地一拨拨地拥进佛堂。

煤炭呕出浓烟，风吹烟雾，笼罩佛堂。其他村的人来此助兴，也到佛堂焚烧香烛。从初十起，任何牲畜不能经过佛堂，直至牛王会结束。

准备供品的过程称“整供”，物品由“舍家”提供。供品分三种：“干供”（油炸的面食）、“湿供”（蒸的面食）、“水供”（水果类）。每种 48 盘，数量巨大，耗资不菲，可见舍家虔诚。负责“整供”的“供头”，多年固定，村里派人协作，其他人不得参与。整供时，供房内香火不断，每炉香下去，都要放一串鞭炮。供品敬神，体现神力，与一般食品抗衡，据说可保存一年不坏。[①] 待十六完会，分至各家各户，每人吃一点，保一年平安。

---

① 方李莉说：“在陕北的民间艺术中，一般是女性更擅长美术，从剪纸、刺绣、做面花，到画炕围花、箱子花等，基本上所有表现纹饰的都是女性来做，而男性则更擅长歌唱、跳秧歌、打腰鼓等表演性艺术……妇女是族群中最有造型能力，最懂得纹饰含义的人。因此，我们是否可以说纹饰是女人们的艺术，而歌才是男人们的艺术……当地文化馆的一位干部告诉笔者：‘剪纸严格来说是女人的艺术，是生命的艺术。民歌是男人的艺术。男人的艺术是生存的艺术。’笔者在想，他说的所谓生命的艺术指的是精神层面的文化，而所谓生存的艺术则是制度层面的文化。”方李莉：《遗产的实践与经验》，昆明：云南教育出版社，2008 年，第 102 页。

从牛王会上看到，供品制作者是清一色的男性，女性不准参与。面食制作必须与特定背景结合起来才能正确解读，男人为仪式制作的供品与女人为节日制作的面食，功能不一，参与者的性别也不一。敬神供品，只能男人参与，节日面食，都由女人制作。所以方李莉的描述只是生活的一面。



图5-1-31　全部供品灿然夺目

所谓“干供”，是用面捏制成各种形状的食品，蒸熟后再用油炸。“面塑”由一根筷子串成一串，是体现农耕文化的手工艺品。“湿供”由面捏做的花鸟鱼虫形状的食品，上笼蒸熟，冷却后点上红绿颜色。“水供”代表12个月：梨、苹果、西瓜、红（赤）糖、枣、白糖、葡萄、炸杂。其中代表24节气的供品有：金针、粉、炸豆腐、枣卷、染色红粉、丸子、芹菜（芫荽）、海带、豆腐片、蘑菇木耳、瓜。代表日月的供品有：两盅糖水、两盅茶。代表四季的供品有：四碟杂菜。

三种供品分三次迎入佛堂，正月十三迎“湿供”（蒸供），十四迎“干供”（炸供），十五迎“水供”。从早晨开始，迎供成为仪式中最壮观、最动人的场面。供品放在红色木制托盘上，每人一盘，全部是男人，在鼓乐引领下，从舍家走到佛堂。48盘排成一列，上供者头顶供盘，鱼贯而入，如同长龙。到佛堂前，队伍分左右两列，面朝佛堂跪下。

最精彩的场面是供品缓缓送入佛堂的情景。这是一种精心设计的传递形式，人人把供品高举过头，供品从左边的人，递到右边的人；再从右边的人，递到左边的人；后面的人，递到前面的人；左右传递，前后传递；手手相传，步步移进；缓慢相送，有条不紊，联袂把臂，气象非凡。从后面看过去，呈供之人，左右两排，双膝下跪，高举托盘，面脸相向，气氛庄严。佛堂里的人同样跪着，把

托盘一件件摆到供桌上。老练“究收”，把每个盛着供品的托盘，平稳精准地放到离桌两边各10厘米的地方。再由人整理，供桌上瞬间摆满了规格统一、高低一致、一模一样、整整齐齐的48盘供品，煞是壮观。



图5－1－32　杨口则的呈供仪式



图5－1－33　呈供中的相互传递

究竟是谁发明了一对一、一传一、一传十、十传百，通过48双手一点点移送供品的仪式？每个细节都淋漓尽致地透露着对神祇的极端恭敬和千依百顺，每个细节都体现了对群体意识的心悦诚服和恭顺服从。每颗心的虔诚，每双手的供

献，每个人的力量，把众志成城、万众一心、携手并肩、共赴时艰、拧成一股绳的理念和盘托出，集体意志，体现得无以复加。这道程序，是牛王会中最缓慢、最柔和、最令人感动、最让人过目难忘的高潮。动人之处就在于，一片双膝跪地的人墙，一片高举过头的双手，一片朱红为底的木盘，一片串食为塔的供品，以及毕恭毕敬，虔诚就仪，把供品一盘盘、一步步、齐刷刷、平稳移送的缓慢！

民间仪式常常伴随着锣鼓喧天，吵吵闹闹，而此时此刻，鼓乐停止，喧哗终止，一片宁静。在场者屏气凝吸，目不交睫，那种柔和，那种抒情，那种非同凡响的静穆，让所有人提着气，在慢慢中体会仪式的柔软。与锣鼓喧天、摩肩接踵、大呼小叫的前奏相反，一支流淌心田的如歌行板，溢满田野。

本该庄严的仪式，因为缺少了缓慢的呈现方式，缺少了 48 位男人的参与规模，而缺少了震撼人心的力量和凝聚人心的感召力。把一个微不足道的放置供品的行为夸张放大，如同把瓜果桃李、园蔬菜肴、面点小食、香烛盘盏，虚拟升华。故意花一番工夫，费一番气力，把可以“喊里咔嚓”一下子做完的事，一点点做，一点点品，其中道理，就尽显设计者的枢机了。日本茶道呈现的是什么？日本雅乐呈现的是什么？喝一杯茶非要花那么多功夫吗？一饮而尽，一蹴而就，把应该慢慢来的仪式，简化到毫无审美意义和仪式意义的快速中，什么也就在快捷中淡而化之了。一个上午，慢条斯理，让整个社区聚集起来，慢慢观赏这道风景，就是让参与者放下心来，慢慢品味只有缓慢才能体会的品味。缓慢和安静，让人体会庄严，让人虔诚，不但认同仪式，而且神交祖先。这正是此段仪式的秘诀：缓慢、隐秘、细腻、高贵。

祖先给传承者派发的任务和规则，就是把同一规格、同一式样的供品和由此引发的上供程序，提升到神圣的程度，采用更加专业精致、更加摄人心魄的程式，使之具有震撼力，不但增强参与者对崇拜对象的吸引力和信任度，而且令围观者过目不忘。礼乐制度造成了受熏染者擅长编排震撼人心的仪式场面的能力，如同奥运会、亚运会、国际体育锦标赛的开幕式，排列两边的礼宾姑娘组成的长龙，让穿行其间的发言人充满神圣感。中国文化擅长的仪式，既让世界吃惊，也让中国吃惊。连乡村仪式都这么让人吃惊，何况国家仪式？迎供的夺目之处，还有每张脸上的虔诚，一支当地人自豪地称为上供“军团”的中年男人，在常年集训中被精心打造。他们是仪式参与者，年复一年地观看，年复一年地模仿，即

使初入行列，没有经验，一上手也能八九不离十，动作如同经过培训。



图5－1－34　跪在佛堂前的伞头们

迎供结束，秧歌队面向佛堂下跪，伞头领唱，队员和声。早晨的农田，湿漉漉的，难以下跪，队员只好曲着腿。成片的男人跪在泥浆中的场面，如同迎供一样，令人动容。

鼓乐、秧歌两班人马迎供后，就自由了。和尚乐班开始“赦祸”。佛乐班到佛堂和位于两边的小神龛祭拜，先在棚前转一圈，再分列两边，吹一句，唱一段经文，连续两次。和尚们的安静法事，未必符合民众喜欢的热热闹闹，特别是刚刚结束了规模宏大、场面壮观的呈供，几个和尚的平凡仪式，几乎就没人看了。但他们认认真真，尽职尽责。宗教仪式不让所有人参与，人们远远看着他们执行法事就够了。和尚乐班当地人称“假和尚”，平时可以吃肉，牛王会期间吃素。



图5－1－35　伞头轮番唱秧歌



图 5－1－36　和尚诵经

鼓乐班在佛堂前演唱流行歌曲，扯着嗓子跟着高分贝的扩音设备大声唱，完全无视和尚的所作所为。现代声音传达情感的形式，使现场呈现狂欢性。



图 5－1－37　中西交融的鼓乐班



图 5－1－38　围观鼓乐班



图 5－1－39　鼓乐班的女唱家和女键盘手

广场上车水马龙，游人如织，人声鼎沸，熙熙攘攘。大大小小的地摊，已经开张，挤满广场一侧的通道，整条街道布满卖水果和蔬菜的商贩。尽管打着牛王会旗号，集市还是免不了沦为商业运作。阳光下，有人围着摊主讨价还价，有人习惯于在嘈杂中闲逛。戏台右边摆着十几台桌球台子，男孩子集中在那里。女孩子则聚集在商贩面前。母亲们带着孩子看戏，就像城里人带着孩子看电影。庙门前围坐着一群老年人，好像找到了一片安静地，知道这个角落与叫卖隔绝，可以小憩。中午过后，开始演戏，今年请了“春雷秦腔文工团”，正月十三下午装

台，晚上和正月十四下午演戏。台前就座的都是老人。




图 5－1－40　杨口则的戏台

## 十一、九曲黄河阵

迎供结束后，秧歌队员一拨拨到管委会院子里轮流吃饭。一天两顿饭，上午10 点与下午 3 点。上午饭后“转九曲”。

“九曲场、九曲阵”，是“九曲黄河灯阵”的简称。杨口则的九曲场，选在佛堂一则的宽阔农田里。361 根木杆，布成方形。每杆之间，细绳相连，圈出一条绕来绕去的路线。每根杆上安置一盏油灯，按照民间说法，361 盏灯代表一年 360 天，多余一盏，取“吉庆有余”之意。灯阵由九个小城组成，每城供奉不同星神。灯阵分为“天地运转”和“四时八令”，说法越来越民间化。“求子”大概是“九曲灯阵”原来没有的成分，但老百姓总把日常需求加入，所以，当年求子者，可在最后日期，把“杆灯”上的小灯“偷”走，曰“偷儿女”。捧回家后，添上植物油，燃至天明，意为第二年“添丁”（“灯”谐音）。还须将灯收藏好，如果得子，来年再将灯与还愿布施一同送回。

转九曲主要为“丢百病”、“保平安”。参与者就像发烧的人，烧过了身体就排毒了。转过九曲，烧过香，心安理得，获得了信以为真的快乐。年轻人若嬉皮笑脸，老人会正色严斥：“这是在灯池！”

当地人解释，这里转九曲和其他地方不同，不仅晚上转，白天也转。正月十四“正转”，从进口处进入；十五“倒转”，从出口处进入。一正一反，一个轮回，才算完整。



图5－1－41　秧歌队进入灯场

11点多，仪式开始。领头一人，手执瓦罐，在前清扫道路，“舍家”托举神像，紧随其后，下来是鼓乐班（唢呐、管子、小号、长号、笙、鼓），和尚乐班（管子、笙、鼓），三支秧歌队鱼贯而入，村民随后。有了吹手、和尚、秧歌队，现场便是一片音乐与呐喊的热潮。仪仗队的五色彩旗，在阵中迎风飘展。佛乐班跟着“舍家”，一路念经，与鼓乐班前后开道，声音成为民众寻找出路、指点迷津的向导。先人编织了一条“前途未卜”的路径，让人不明就里。但老百姓确信，和尚和他们手中的响器，可以把自己带出迷局。



图5－1－42　和尚、舍家带领转九曲

许多人试图插到前面，但灯阵门口的“究收”维持秩序，控制流量，使狭窄通道不至堵塞。伴随锣鼓唢呐，乡民缓缓进入，互相簇拥，排队列阵。从远处看，人群密集，如过江之鲫，游来游去；近处观察，秩序井然，各行其道，决不碰撞。你来我往中，一会面对面，一会背对背，千回百转，经纬交织，相互追随，衔接如龙。参与者充分享受进入谜团、走出谜团的快乐。这些是一年中最不寻常的光阴，众多身体构成气场。很少有人单独参与，一家老少，夫妻儿女，祖孙三代，携手而来。平日离家外出，一年四季见不着人，想见面，就在正月十五灯场里找，期待来年致富和已有所获的人，都在这里照面。

和尚乐班，手捧仪香，缓步而行，每到“各城”中心，都停下来向星神诵经，一直到灯阵中心的“老杆灯”处。平日里，女人们听和尚经文，会打瞌睡，赶上富于戏剧性的仪式，便像换了电池，充满兴奋，即使旋转中频繁下跪。和尚的缓慢步调，很适合她们，有足够时间体验，也有足够时间分辨方向。她们痴迷于和尚旋转的潇洒，盛装法师，散发着壁画式的古典美。不能只说他们是和尚，仪式结合了戏剧，此时，就是身着戏装的演员。男人们愿意省去烦琐过程，直奔主题，转完便罢。女人不愿意省去烦琐，心甘情愿地随着和尚慢慢绕。将一村的婆婆媳妇拉进灯阵，就能把仪式推到至境，她们频频下跪、大呼小叫，使整个场地有了温度。

孩子们闹哄哄地涌进迷宫，把灯阵搅成一锅粥似的游乐场。对他们而言，灯池是个没有始终的迷宫，如同遨游星空，随轨道运行。孩子们可不把游玩当成无关痛痒的活剧，认真地把童趣丢进去。

退出灯阵大门的程序，十分讲究，头顶“菩萨”的“舍家”和“牛王”的“副舍家”，到门口便不再前行。“究收”吆喝着，命令所有人下跪，退出灯阵的秧歌队员，从外边面对大门下跪，此时此刻，只有舍家与和尚站着。“牛王”、“菩萨”高高在上，权力使舍家无上荣光。舍家与和尚，侍奉牛王和菩萨，享有站立权。“站立”在既定的逻辑中，被赋予俯瞰民众的居高临下感。牛王顶天立地，至高无上，舍家特立独行，光彩照人。全体村名，列阵顶礼。秧歌队伞头，面向彩门，高唱“敬神调”，队员和声，鼓钹队敲击。唱完后，所有人向大门叩头，礼敬门神。

晚上，点燃灯阵，更加神秘。如果说白天的九曲是娱乐大于仪式，那么晚上

的九曲则是仪式大于娱乐。

## 十二、幡阵

“幡场”设在离九曲灯池不远处，高约三米的朱红色木棒，插在地里，围成图形，据说这是按照道家的方式。幡杆之间用绳子连接，成为统一体。“幡阵”由东、西、南、北、中，数根木杆和剪纸围成的做法事的露天“厦子”构成，四周分别挂有书写“年消九厄”、“月免三灾”、“日增福寿”、“时保平安”的剪纸横幅“纸吊”。幡场分为南北两门，挂有辟邪符号。法师在厦子里烧关牒，念经文，仪仗队绕幡杆，告知雷公、电母、风伯、雨师，保佑天气晴朗。

**表5－2：幡阵示意图**

| ○ |  | ○ |  | ○ |  | ○ |
|---|---|---|---|---|---|---|
| ○ | ○ | ○ |  | ○ | ○ | ○ |
|  |  |  | ○ |  |  |  |
| ○ | ○ | ○ |  | ○ | ○ | ○ |
| ○ |  | ○ |  | ○ |  | ○ |



图5－1－43　和尚带领转幡阵

观图可知，幡场分为两个对称区域，中心位置是祭坛，设置一张供桌。进入幡场的三位舍家，把牛王铜像、菩萨铜像和香横放供桌，下跪烧香磕头。道士、



图 5－1－44　幡阵中舍家祭拜、和尚诵经



图 5－1－45　幡阵中供桌与神位

和尚，边奏乐边带领銮驾队一圈圈绕行。和尚在前吹奏，一班“銮驾”，手拿彩旗，紧随其后。先围绕每一根幡杆旋转，再围绕每一排幡杆旋转。参与者有二十

多人，前行后随，相互衔接，彼此交错。初看起来，队形很乱，难以看清路线，自然产生神秘感。

旋转完毕，所有人跪在舍家背后，主持和尚在供桌前念念有词，从正面和对面作揖，来回翻转的动作和伸开两臂的夸张，近似舞蹈。三番五次，跪下俯身，趴在地上，读诵黄纸上的“表文”，念完后交给舍家烧掉。

转完九曲的村民，云集幡场，驻足观看。这个只为少数执行者参与的空间，与九曲灯阵性质有别。转幡是为安抚亡魂，让来年安定平稳，保佑家人，保佑乡邻。仪式不需村民参与，与保佑活人健康、社区风调雨顺、五谷丰登的九曲灯场，性质不同。



图 5－1－46　跪拜的持牌队伍

旋转似乎是重复，但换了地点，换了方式，就非老调重弹，而是另有别意。幡场是星图的另一种布阵，空间设计，同样神秘。能够转换虚拟空间的，还是仪式和音响。没有仪式音响，几根木杆子就是游乐园。笙管环绕，诵经不断，氛围立刻改变。乐队入场前，站在一边看着没有动静的幡场，一片死寂，毫无生气。乐队一旦走入，生气立刻注入，幡场被激活。道士懂得建立一套激活想象力的方式，亦真亦幻地表达对乡村节日来说十分重要的各种花样。这是他们构建核心竞争力的手段，是区别只会吹吹打打、不问仪式的吹鼓手的标志。

## 十三、大塔与彩幡

“大塔”建在村对面的山上。迎供后，参与者去舍家迎幡，即建“大塔”的纸幡。所谓“大塔”，是用木杆撑着一个高约六七米（传统叫法为三丈六）、顶端挂着不同颜色的彩纸扎成的巨幡。纸幡固定在一根木棍上，几人扛着，迎到与佛堂、九曲场遥遥相望的山头上。正月十四中午，转完九曲和幡场，全体人员走向马路，面朝“大塔”，先舞一场秧歌，再集体向山头跪拜。号手掌号，伞头在前，轮流唱敬神调。仪式开始那天，就派专人守护大塔，看到街面上秧歌队差不多集中起来，他们开始把大塔旁另一根木桩上的彩幡徐徐拉起。彩幡升空，随风飘扬，成为保平安的信号。

传说“大塔”是“蟒蛇精”化身，主要职责是巡视，以免大会期间闲神外鬼进入，所以要立在俯视整个会场的山头。老会长说：“大塔上的彩幡，相传是蟒精，是巡会的，相当于现在的保安，不让其他乱七八糟的妖魔鬼怪靠近。牛王会结束后，把大塔抬到佛堂前烧掉。”



图 5－1－47　大塔和彩幡

民间传说虽然如此，但我们或许从立于山头的彩幡上，影影绰绰看到古代社会一方村寨区别于其他村寨的标志。彩幡是一方社区的标志，春节期间飘扬彩幡，表示自我的存在，可能已经与传说的想象错位。升幡仪式和矗立大塔，满足了一个村落彰显自己的需求。

最后，村民回到佛堂，和尚继续念经仪式。中午 2 点，秧歌队从佛堂出发，到村里的各庙各神祭拜。我们没有待到正月十六，未看结束仪式。

## 第二节　2011 年马坊牛王会仪式

为了进一步了解牛王会，我们于 2011 年春节，再次考察牛王会。这一年在

马坊举行，参与村庄有：马坊村、杨口则村、赵石窑、屈墕村、（小）李家洼。因为大部分仪式相同，下面的叙述简单解说，适当阐释需要发挥的问题。

## 一、程序

由于前来的摄影记者和学者越来越多，管委会引发了一份宣传材料，列出2011年牛王会的程序（其中有许多错别字和标点不正确的地方，我们径自改过）。

### 2011年2月14日牛王会会序

正月十二日：接三教古佛、牛王菩萨（陕北唢呐、老腰鼓秧歌队迎送）。晚上唢呐助兴，彻夜烧香拜佛。爆竹不息，灯火通明。

正月十三日：

11：00 出府，两副銮轿（内供：佛爷、佛经，牛王菩萨坐像），伴有全副銮驾，旌旗数百，五彩缤纷。唢呐队、秧歌队前迎后送，朝拜者烧香跪拜接引，舍家头顶着镏金熏炉，香烟缭云，气派非凡。

14：00（和尚迎佛、安佛、请神、上供品）严净、赦祸、跑场、安神。

19：00 开经：铺坛——诵经。

正月十四日：

7：00 早上迎供（銮驾、伞旗、唢呐、秧歌）。

11：00 佛祖出府，转九曲（进口入）；转幡（和尚）；升大幡塔。

14：00 开经；出榜、画押。

17：00 和尚诵经、傍晚观灯、通宵书写赦免名单。

正月十五日（元宵节）：

6：30 迎接赦单送往佛堂（唢呐、秧歌、和尚、赦祸名单）。

11：00 转九曲、转幡、跑马放赦（矢）、迎佛迎社。

14：00 安神上供传食。

19：00 转九曲（出口入）、推幡、踩火场（秧歌、唢呐进入公场依次竞技、烟花、爆竹闪烁天空。

20：00 观灯（舍家院）。

正月十六日：

7：00 醮止。銮驾回府（华严寺）。

越来越多的地方出现宣传材料，这是以前没有的新鲜事。材料为外来者提供了方便，使不晓得程序的人，马上了解整个安排。自然，可以看到管理者逐渐摆脱自我封闭、自娱自乐的方式，懂得借助外力扩大影响。引入媒体宣传家乡，并非为了招商引资，当地人在意的甚至仅仅是知名度。

**二、迎供**

2011 年正月十四（2 月 16 日）清晨 5 点半，我们预约的私家车从榆林市赶往横山县党岔镇马坊村，“迎供”于 7 点开始。6 点半到达，村庄依然在寂静中沉睡。先到村委会所在地，打听“迎供”场地，在一位老者带领下，摸黑赶到“舍家”。房子面西，数间连体。庭院宽敞，打扫得很干净。对面山包，建着“大塔”，“升塔”仪式在那里举行。晚上灯塔一直点燃，通往华严寺的沿途也一直亮着灯。到达黑漆漆的村庄时，点燃的灯，让我们感到仪式气氛。

天虽没亮，庭院和许多房间却挤满了男人。一大群摄影记者和从事民俗研究的人，聚集庭院等待。

房前正中空地上，摆放几张桌子，布成供台，上摆供盘。最头一间房里，正在制作供品。一支约三十厘米高的竖立木杆，串上炸制面食，形成塔状。面食提前炸好，放在大筐里，一位坐在“供柜”前的老者，把炸好的面食，由大到小串起来。每串成一座“塔”，就有人端出去，放到庭院供桌上。制供房间，禁入女性，参与人员是清一色的男性。

供品共有 43 盘，53 串。按传统应是 48 盘，象征牛王会下属的 48 个村庄。供盘摆为五排，最前一排中间，由四个枣做成的塔状物，两边各放一个红纸做成的塔，再两边各有一个枣和绿叶做成的树。最前一排中间，摆放插三炷香的烛台，两边各放两碗清水，碗中放一束扫把状象征物，意味清扫凡尘，再前面有红色蜡烛。

曙色微明，慢慢看清物品了，院里开始聚集秧歌队队员。7 点钟，仪式准时开始，兴奋笼罩庭院。

## 三、呈供

“和尚”的笙管乐队有：两攒笙、一支管子、一支唢呐、大镲一副、小镲一副、小锣一个。“舍家”和“究收”，跪在供品前，和尚围绕供桌，左转三圈，右转三圈，边奏边唱。击镲和尚主唱，唱念经文。秧歌队员跪在供品前，他们来自马坊、杨口则、赵石窑、屈墕村、（小）李家洼。看到的资料上，这几个村并不属于相同的“会”，可见，参与者也非完全按照划分的“会”来。

和尚旋转完，秧歌队依次走出舍家，离开时一起高声呼喊。銮驾仪仗走在最后，包括：回避牌2、肃静牌2、刀釜手（木质）、銮驾、旗帜方阵、和尚笙管乐，紧跟三位舍家。舍家身着蓝色长衫，头戴白色布帽，相貌看是一家兄弟。一人举牛王铜像，一人举菩萨头像，一人举香，都顶在头上。后面是供品队，人人把供品盘抱在胸前。队伍浩浩荡荡，走向穿越村庄的乡镇公路，然后从位于村中心位置的牌坊处，向华严寺挺进。

队伍进入新建寺院。鞭炮噼噼啪啪响着，礼花嗖嗖升空，在村庄上空炸响。大殿第一排是“佛堂”，悬挂34幅水陆吊挂，中间菩萨像，下摆供桌。秧歌队在佛堂前，分左右两边跪下，中间留一条通路。和尚笙管乐队引领舍家和怀抱供品的队伍，从中间鱼贯而入。迎供队员分为两行，对面下跪。供品从一人手中传向斜对面的人手中，依次传递。

门前有两张桌子，作为供品进佛堂之前的过渡。站在门前的两位和尚，身披红色袈裟，迎接每个托盘，一位老者先接过来，成双成对，摆放桌上，恭恭敬敬交到两位和尚手中。每次接过供品，两位和尚都先向供品鞠躬，端起供盘，再相互鞠躬。反过身去，把供品送到佛堂供桌上。供品一盘盘有序地呈送佛堂。过程缓慢异常，重复形成力量，把庄严气氛渲染得无以附加。



图5-2-1　马坊舍家



图 5－2－2　呈供队伍双排相向下跪



图 5－2－3　第二次呈供的供品是水果

佛堂左边，有一堆燃烧的大块儿煤炭，来自米脂县镇川镇的鼓乐班围坐一圈，旁边支着一架电子琴和扩音器。两支长号、一支小号、一支唢呐和一组打击乐，呈供过程，一直卖力演奏。这是检验乐班的时刻，也是他们之所以被请来体现实力、派上用场的时刻。他们懂得什么时候卖力，什么时段偷懒。此时此刻，全体参与者安安静静跪在地上慢慢观看呈供，是乐班露脸之时。他们使出浑身解数，让所有人看他们迷狂般的投入状态。



图5－2－4　缓慢的传递过程



图5－2－5　呈供仪式的庄严场面

和尚笙管乐班在佛堂中间的供品桌右面，也一直在演奏。吹管子的笙管乐班与吹唢呐的鼓乐班，被派定在两个空间，笙管乐处于佛堂“内坛”，鼓乐班处于大殿“外坛”，世俗与神圣，“上帝之城”与“世俗之城”，被分置于不同场域。虽然许多规矩已非原来那么严格，但仍可看到，重要环节依然固持。2010 年杨口则的临时佛堂前，因场地狭小，笙管乐班无法在佛堂内立身，只能部分走进去，看不出两种乐班安置于两个空间的区别。新建华严寺的宽阔空间，可以清晰地展示传统布局。

供品传送佛堂后，四五个长号手齐聚门前，集体吹响，宣告另一程序开始。响亮的号声成为人们认同的信号，提醒注意和参与。各秧歌队汇集大殿正面，面



图 5－2－6　围在炭火边的鼓乐班

对佛堂下跪。第一排为各队伞头，从左至右，轮番演唱敬神调。锣鼓手在乐句中间敲击。队员跟在最后，齐唱和声。伞头嗓音各有不同，起调有高有低，其中两位嗓音好，引吭高歌，吸引众人。高音部分，采用假声，类似阿宝的唱法。伞头唱完，仪式结束，时间 8：05。从舍家庭院出门，至此整整一小时。

大家到管委会大院吃早餐，和尚跟随三位舍家，在佛堂两侧小神坛前，诵经演奏，舍家跪在神龛内跪拜烧香。



图 5－2－7　管子、唢呐并吹



图 5－2－8　道士笙管乐班祭奠大殿边的神像



图5－2－9　伞头跪在庙前唱秧歌

## 四、转九曲、转幡与大塔

已摆成的“九曲灯阵”有十几人守护，他们围在燃烧的大块煤炭旁，把晚上用的燃油灯，一盏一盏摆到灯阵栏杆上。管委会给吃过饭的人发“福利”，不同岗位的人，可得一听易拉罐饮料和香烟（集体发几条烟）。留守灯阵的人们在火堆边享受“福利”。小学教室内挤满了外村秧歌队的队员，饭后也陆续到教室里享受饮料与香烟。



图5－2－10　道士笙管乐班带领村民赴灯场



图 5-2-11　鼓乐班带领村民赴灯场

11 点多，秧歌队一路锣鼓走向九曲灯场，守候者开始燃放鞭炮。妇女儿童陆陆续续汇集灯场，熙熙攘攘，围在入口处。灯阵的大门由几根树干做成，三根横排，三根并列，两头用一根树杆横向捆绑在两者之间，形成栏杆型的大门道。“大门”分为“入口”与“出口”。正月十四“正转一圈”，从入口进；正月十五“倒转一圈”，从出口进，为一个轮回。待第一支秧歌队进入灯场，村民便跟随进入，主要是妇女孩子，还有妇女抱着刚出生的婴儿，一位妇女领着两个头戴老虎帽的双胞胎。转九曲称“丢百病”，所以大部分母亲带着孩子来。



图 5-2-12　道士笙管乐带领转幡

舍家与演奏笙管的和尚在秧歌队进入后进入。灯场由四个小圈组成，和尚与舍家每转到一个圈中心的拐角处，便停下跪拜。转灯场的人，也跟着停下。笙管



图 5－2－13　幡场道士祭奠仪式

乐的声音，使热热闹闹、沸沸扬扬的环境，变得庄严，让人感到音声的力量。一方土地被赋予功能，除了栏杆绳索，令进入者意识到身处特殊时空的就是音声。笙管乐队在密密麻麻的人群中，从不同角度，泼洒声音，提示人们报以相应的态度。待大部分人走出灯场，舍家与和尚在出口处，面向出口跪拜，秧歌队和伞头在灯场外，面向入口处跪拜。和尚念诵经文，舍家走出灯场，仪式结束，时间持续近半小时。

舍家、和尚与仪仗队到“幡阵”开始“转幡”，“幡阵”由数根涂有红色的树干组成。仪式与 2010 年的情况一样，此不赘述。

全体人员参与“升塔”仪式。各秧歌队沿村路向对面山上的灯塔前进。灯塔旁边，立一根长长的杆子。队伍走到塔对面一间农舍的宽敞入口处，面对灯塔，全体下跪。三位舍家背对灯塔，面向秧歌队跪下。和尚念诵经文，待大家准备好，长号手一起吹响，向山上示意。站在路口的指

图 5－2－14　仪式开始时的吹号

挥者，向山顶挥舞红旗。山顶上的守候者，燃起三堆火，示意做好升幡准备。待长号吹起，升起纸扎彩幡。两边距离很远，无法通信，只能通过信号传达信息。古老的传递方式，显示了信号性乐器“大号”的作用，也让拿着手机的人感到有趣。

正月十四的仪式项目完成，晚上在舍家举行表赦活动，不许外人参加。

**五、正月十五的活动**

上午10点，秧歌队到寺院“迎供”，秧歌队排练次序：马坊、屈堨、赵石窑、杨口则、李家洼（全部男性，穿红、黄两色衣服，扮女性的穿绿裙子，一律头扎白毛巾，身背腰鼓或手执小镲）、马坊妇女秧歌队（身着红绸衣裤，一排手持伞、一排红绿扇子，全部由女性组成，在整个仪式中最引人注目，也是表演最认真的）。妇女秧歌队前有两支大唢呐。

接下来是鼓乐班，此时编制，换为中西结合：大军鼓1、小鼓1、镲1、唢呐2、笙1、长号2（唢呐与长号，对吹高低乐句的相同旋律，全是年轻人，颇有生气）。后跟和尚乐队，三位舍家，“銮驾”仪仗。銮驾包括：回避牌、肃静牌、牛王牌、菩萨牌、木质龙头2、木质凤头2、木灯2、斧头2、朝天戟2。端托盘的有：黄布包玉玺一、木斗盛着玉米，上插令箭。

队伍向九曲灯阵行进，进入灯阵，带领转九曲。上午转的方向与正月十四相同。今天转九曲的人与昨天差不多。和尚、舍家、銮驾，在几个插旗杆的地方跪拜诵经，因诵经时间长，整个秧歌队已经全部走出灯阵，剩下的只有和尚、舍家、銮驾以及跟随村民。待舍家走到出口，各秧歌队伞头跪拜，与舍家面对面。舍家背后的村民全部下跪，和尚诵读经文，伞头轮流唱敬神歌。转九曲仪式于12点整结束。接下来，舍家、和尚、銮驾队到幡阵“转幡”。

**六、伞头的歌词**

杨口则秧歌队伞头说：“杨口则原来没有秧歌队，去年（2010）才组建。近些年生活好起来，有条件置办服装、道具了。原来不是不想有，是养不起。”

他拿出一个铜制“虎僧”，解释道：“每次唱完敬神调，示意秧歌队叩拜时，就摇动虎僧。”虎僧呈圆形，像一支手镯，外圈断开，里面装有铃舌，实际上是个手镯状的铜铃。这件道具在其他地方没见过，也属于信号性乐器。需要解读的

是名称“虎僧”，古代的军队，将军掌握象征着军权的“虎符”，帝王执一半，将军执一半，两者相合，就可以带兵打仗。“虎僧”之“虎”，大概来源于此。“僧”字则代表了佛教的权威。这个名称把调动人员的权力与信仰的权力结合起来，让人知道发号施令的权威性。

伞头的歌词，都是根据传统套路改编。秧歌队新建，他是新手，没有传承经验，需要把词记下来。他从口袋里掏出几张小纸片，记录了许多内容为祝愿性的歌词。词汇可变，格式不动。例如，“十四”可改“十五”，“四支”秧歌队可改“七支”，“迎神”可改“送神”。即兴编词，是伞头必备的能力，老跟在别人后面，邯郸学步，会受耻笑。显示能力，是各队之间的暗战。伞头都希望在大庭广众前，时不时制造一点小高潮，拉紧听众神经。他说：“几个伞头碰在一起，别人唱过的，你就不好重复，显得无能，一定要编些别人没有唱过的词。刚开始，人一多我就紧张，次序颠倒。心里搁不住事，刚唱两句就忍不住把最后的词唱出来。现在抄下来，看一眼就想起来了。”

**谱例1：**

秧　歌　调



下面抄录几首他记在纸片上的词。

正月十五蟠桃会，各位诸神在空中。
菩萨（爷）引路转出城，一年四季保平安。

正月十五花灯会，老爷的秧歌都彩门。
二位将军把门开，老佛爷出府要回宫。

锣鼓一落我开心，秧歌又进舍家门。
诚心（的）会长夸一声，初一十五把香敬。
风雨无阻（你）心最诚，菩萨爷（您）老在空中。

香烟烧得灰喷喷，秧歌踏进舍家门。
先把正社赞一声，(你）早上香来晚点灯。

诚心（的）会长（你）最心诚，戒荤吃素一年整。
菩萨爷凡间受香灯，荣华富贵送上（你）门。

当天升起（一）疙瘩云，旌旗飘飘似彩虹。
三班秧歌把供（可改“社”）迎，烧香跪拜祭神灵。

三班（可改七）秧歌把供迎，銮驾旌旗五彩云。
诵经拜佛（把）菩萨敬，凡间太平无灾星。

炮响三声起祥云，弟子（们）迎幡祭神灵。
菩萨高坐莲宝篷，香烟之火烧天台。

众往诸神在空中，凡间万民保太平。
秧歌接您（老）出府来，一年四季不生灾。

十五（的）月儿分外明，地上（的）花灯火样红。
九曲弯弯一盘龙，炎黄子孙代代兴。

香火烧得灰喷喷，凡间弟子迎早供。
新鲜美味敬神灵，佛光普照及万民。

早收香烟清又清，晚收明灯罡天红。
正月十五蟠桃会，凡人敬神一点心。（可改为：万民共庆太平年）

锣鼓一落抬头看，整供师傅好手段。
枣山整得像金山，二龙戏珠真好看。

九曲弯弯城套城，菩萨引路转出城。
诸路神仙在空中，保佑万民都太平。

这些都显示了伞头们编词的基本套路。

### 七、跑马放赦

转幡结束后的仪式，称“跑马放赦”，又称“跑马放矢”。骑在马上的和尚，把舍家制作的“赦文”，送到华严寺菩萨前，请求赦免罪孽。队伍次序按照前叙次序，只是多了垫后的骑在马上的和尚。

专门拉来的马，个头不大，性格温顺。两个人分左右牵着马头，让和尚骑上，代表“佛爷”。年纪有点大的和尚，第一次骑马，满脸恐慌。开始几乎不能坐稳，踉踉跄跄，东倒西歪。两位村民，一左一右，搀扶着他。和尚背着赦文，一手端着黄布包的玉玺，紧紧靠在搀扶者胳膊上，象征性地坐在马上，完全不能自持。他清楚，即使不会骑，此时此刻也不能下来，必须坚持到最后。好在到了柏油路上，逐渐适应了新姿态，稳定下来，慢慢能坐稳了。最后，几乎不用别人扶。



图 5－2－15 “跑马放赦”中的和尚

来自镇川的吹手，不断吹奏，到达马坊中心处，全体村民聚集于此，里三层外三层，热闹非凡。吹手极力表现，年轻击鼓手，随着鼓点跳起来，动作夸张，异常卖力。乐师把长号和唢呐高高举起，让音响尽量传布空中，不断显示浪漫姿态。鼓乐的确为乡村仪式推波助澜。老百姓眼里的鼓乐，就是要有花里胡哨的表演。年轻吹手，不甘默默无闻，愿意花里胡哨。从位于山上的寺院，走到五六里外的灯场，再从灯场返回寺院，一路不停，吹吹打打，消耗体力。作为吹手，这些苦衷，只有他们理解。

队伍缓至华严寺，秧歌队分列下跪，銮驾从中穿入，马上的和尚被一位牵马者抱下来，脚不沾地，抱入佛堂，像结婚时的新郎抱媳妇一样。和尚把背在身后的赦文和怀抱的玉玺，交至老会长手中，放置供桌。老会长慢慢解开包裹，把一支金色铜盖拿出来，放到自己口袋里。玉玺是个象征性的盖状物。

秧歌队照例演唱敬神歌，“跑马放赦”结束。马坊“妇女秧歌队”在广场上扭秧歌，村民围观。这时，她们唱起李焕之《春节序曲》采用的秧歌调。表演持续很久。

### 八、第二次迎供“水供”

队伍再次下山，到舍家迎供。“水供”包括：苹果、西瓜、哈密瓜、草莓、香蕉、杏儿、芒果、菠萝、苦瓜、西红柿、茄子、胡萝卜、烙饼、月饼等。依然

按照正月十四清晨上供的程序，由男性成员一一传递。一路上，他们把供品抱在胸前，进入寺院大门，开始顶在头上。



图5－2－16　宽敞新庙院尽情舞秧歌

供品还包括鲜花、一串佛珠、一个铜制金元宝、茶、酒、一碗涂上颜色的米饭、一个大苹果、一朵纸质的粉红色莲花、一张饼。被摆放在一张特意拉出的供桌上，由老会长一一交给和尚，用舞蹈性动作，进献佛堂。老会长在关键时刻，依然站在岗位上。

老会长示意，把铜质菩萨像和老爷骑牛铜像搬到佛堂外供桌上。和尚拿了一个脸盆、一把梳子、一条毛巾、一面镜子、一根头绳，摆放供桌。他先拿毛巾，象征性在脸盆里蘸上清水（服务人员倒入一瓶矿泉水），为并列的两尊神像，象征性擦拭脸庞。放下毛巾后，和尚又拿起梳子，为两尊神像梳头。完毕，再拿起镜子，面对两尊神像，让他们照照。结束后，再拿起一根长长头绳（白色绳子），为神像系束头发。和尚表演的一系列动作，是仪式中最具戏剧性的，营造观看效



图5－2－17　大鼓也是累了的人的座位

应。此时的仪式，与戏曲一般无二，对于观众来讲，这就是演戏。

撤掉道具，和尚把两尊神像放回佛堂。老爷骑牛铜像放最高层，菩萨铜像放下面，前是摆满新供品的供桌。大堆供品堆积一处，五颜六色，错落杂陈，显示了视觉冲击力。佛堂前探头探脑的观者，都会在这一瞥中惊叹。奇怪的是，这样打动人心的地方，为什么不让最易动情的女性参与？

号手吹响长号，下跪的伞头唱起新一轮敬神调。仪式结束，全体退场，一支秧歌队留下来在开阔场地表演。男性成员，辗转腾挪，击鼓跳跃，队形多变，充分利用空间。




图 5－2－18　戏台前看戏的村民

佛堂前摆放一支香炉，陆续到来的村民，焚香叩拜，尤以女性为多。佛堂西侧，有一排桌子，后面坐着一排人，临时搭建的捐款台上摆放着一摞摞人民币，按照 100 元、50 元、10 元、5 元、1 元，分类扎捆。每个捐款者，都由专人在黄色“礼簿”上记下姓名。我们也捐款 50 元。一对年轻男女，到这里求签问卜。

佛堂大门东面，贴了一排黄纸写成的榜文，记录了操办者的姓名。

正月十五 11：30，广场戏台开始演戏。“西安朝阳秦腔艺术团”连演四天，剧目有：《显灵》、《关公》等，晚上演出歌舞“文艺晚会”。演员告诉我们，村

里派车接来，住在学校，吃住由管委会负责。每演一场，主要演员补贴 80 元，一般人 40 元或 50 元。全团共三十多人。观众主要是老年人，围在台前，约有百八十人。广场外围的水泥看台上，也有些散离观众，走来走去，游动各处。戏台对面有座高高建起的神龛，演戏结束时，燃放鞭炮。

## 第三节　牛王会组织

杨口则和马坊，是两个色彩单调的村庄，由大片黄土地和暗红砖瓦房、大多穿旧服装的村民构成。普普通通、毫不起眼的村庄，却在春节期间点亮了一片天地。身着大红色的腰鼓队和秧歌队翩翩起舞，身着袈裟的笙管乐班和一身时髦的鼓乐队，让寂寞了一年的乡村焕发光彩。

在各类活动几乎都由政府包办的当下，却有一个个乡村组织出面安排社区节庆的一切事宜，这不能让人惊叹民间组织的生命力。20 世纪 90 年代，民间组织逐渐恢复，一套与村委会连体、若即若离的运作方式，逐渐成熟。牛王会参与春节间的公共事物，村委会给予扶持，官民合作符合体制内发展大社区、小政府的目标。我们看到由“民主官从”到“官民共治”的趋势。乡村节日的记录，将极大丰富我们关于乡村组织运转与影响的分析。[①]

### 一、村落之间“想象的共同体”

本尼迪克特·安德森（Anderson）《想象的共同体——民族主义的起源与散布》中译本 2003 年出版后，成为学界经常引用的范式。[②]“想象的共同体”的概念，富有启发性，为解释牛王会提供了合适框架。牛王会不以自然村落为单位，也与行政机构没有太大关系。在这里，区域自治和“想象的共同体”基本可以视为等同概念。牛王会联合体，既松散，又集中，一方面在生活中各行其是，另一方面，凡遇节日马上变为一个实体，呈现高度集中的样态。牛王会不循法律，

① “州县的自主性存在作为一种制度性的开放，很难说不是对所谓‘中国传统社会集权专制’这一通说在某种意义上的质疑。但是它的贡献已经超越法史领域，又以新知回馈了更宽广的历史学。”周海峰：《一滴水折射的太阳光芒》，《读书》2011 年第 10 期，第 67 页。

② ［美］本尼迪克特·安德森：《想象的共同体——民族主义的起源与散布》，吴叡人译，上海：上海人民出版社，2003 年。

以乡约善书为据。这些原则为乡下人普遍承认，成为精神上的共同纲领，上下一心，长治久安。

不妨把陕北与冀中的音乐组织作一番对比：分布于冀中千里平畴上的村村店店，多有庞大独立的音乐会社，陕北则很少有独立村庄组建的大型音乐组织。前者村大人众，户口浩繁，后者村小人稀，户口单弱。冀中村落，村民数以千计，具备组建大型组织的基数，不但有特立独行的“音乐会”（笙管乐），还有性质嬉闹的“吹歌会”（唢呐班），以及北乐会、南乐会、吹打班、秧歌队、戏班、武术班共同组成的“同乐会”。我们在许多村庄见过40人以上的“音乐会”，涞水县北义安镇高洛村的音乐组织（南高洛音乐会、南乐会、北高洛音乐会、南乐会），春节一聚，乐师逾百，一凑合就是一支大型管弦乐团。几家会社，同居一村，节日一聚，声势啸空，所以，几乎见不到各个村落之间的联合组织。陕北村庄，依山而建，分散错落，自然人口不过百八十人，不可能组建大规模的组织。从行政村落看，马坊包括一个自然村下的几个生产组，居民散布于狭长的河滩，三三两两，各聚一处。建立超越村庄的联合体，势所必然。没有联合体，乡村仪式就无法操办，没有吸引力。“想象的共同体”就在节日中变为实体。

两地对比，自然可见，陕北与冀中，乡村组织有着不同的发生机制。村落分布，耕地面积，人口基数，是形成组织规模的背景。农耕社会的结构没有变化，但地域特点制约着社会组织的组建方式和运转方式。[①]

牛王会不是个单纯的组织，从捐资华严寺、打造佛堂、置办道具的过程看，都是超越地域、融具体与抽象为一体的空间，是以马坊为中心、超越村落带有“想象的”空间概念，或者说是以血缘关系为中心的村落实体转化为信仰集体的复合实体。可从具体行为略见端倪：参与修建庙宇的人，既有本村的，又有外地的，甚至包括远在他县的，明显超越了地域空间。从几个村落一起参与、共同办会的情况看，也大大超越了村落界限。把牛王会视为以信仰中心的联合体，符合

---

① “杜赞奇曾对华北一些个案作过四种分类：村中的自愿组织，超出村界的自愿组织，以村为单位的非自愿组织和超村界的非自愿性组织。”郭于华主编：《仪式与社会变迁》，北京：社会科学文献出版社，2000年，第280页。

再如山西闻喜：“村各有所迎之神，大村独为一社，小村联合为社，又合五六社及十余社不等，分年轮接一神……庙所在村及途经同社之村，必游行一周。”民国《闻喜县志》，转丁世良、赵放《中国地方志民俗资料汇编·华北卷》，1989年，第700页。

实际。地域上松散的组织，不是没有灵魂的，在相互依存中形成了内在的精神共同体。信仰是纽带，参与的村民，就是“想象的共同体”的稳定基石。

## 二、八大会的记录

2010年，杨口则佛堂悬挂的布帐上，写出各会名称。第一行是办会年份和分会，第二行是分会下属村庄，最后是捐赠钱物。抄录如下：

一九八五年　第三会
刘兴庄，马庄，茆家庄，景家畔
牛王大会六三年险遭毁后八四年恢复
第三会又将各项所用之物简易补建
一九九二年正月十五日送法衣三身

一九八六年　第四会
胡沟岔，大李家坬，陈庄，高林庄
向有中，投建出府旗四百，请佛像一幢

一九八七年　第五会
龙眼沟，张五河，李三湾，朱阳湾，胡新窑，二石磕
投建教盆一面，庆（磬）一面，供案三块，佛堂大帐，香炉供签一套五件

一九八八年　第六会
小李家坬，屈家墕，乔墕，韩石畔
投建水禄（陆）全套

一九八九年　第七会
杨口则，赵石窑，李家坬
投建佛堂，钢管大帐杆架，彩灯，盘子三百，供陀子三百个，塑料大红

灯百个，塑料绳一根，旗二，钟架一副，高梯子一个

一九九零年　第一会
马坊 投建
问路旗二百，大伞一顶，銮驾全套，排灯加高，九曲门加高，供案三块

一九九一年　第二会
以待补建
姜兴窑，潘庄，窑湾，姬渠，姜湾，井湾，乔沟
投建佛祖出府铜像壹位，出府旗三面，社主用袍两件，九曲天灯壹佰五十个

与前面抄录的碑文相比，令人想不到的是，牛王会似乎还在扩大。根据这份记录统计，截止到1991年，参会村庄共计29个，与前面抄录的马坊“华严寺”石碑登录的29个村庄的名称，基本相同。登录于马坊华严寺石碑和悬挂于杨口则佛堂布帐上村庄数目，都是29个，与老百姓口头中传说的48个不符。说明口传数字有可能是传统上曾经有过的村庄数目，也可能就是个虚数。

牛王会恢复过程中，所用器物是一年年积累起来的，经过七八年时间才慢慢置办齐全。作为“第一会”的马坊，投资最大。“銮驾全套”，就是牛王神像乘坐的轿子和全部仪仗道具。无论如何，财产日渐丰足。操作运筹，有时是两三个村，有时是五六个村，链条日渐清晰。每会都希望比上一次更热闹，因而年年增加新道具。虽非年年都津津有味，但总值得称道。不管各村条件怎样，捐资年年累加，仪式才能如期开始，铁定举办。看着仪式一幕幕演，听着音乐一曲曲吹，管会人喜上眉梢。

### 三、牛王会管委会

村落组织萌芽于古老的祭祀活动，发展至今，已经相当职业化。包揽所有事务的乡村精英，活跃于春节祭祀、庙会祈雨等领域，到了管天管地管人的程度。人数庞大的组织，已与村委会融为一体。请村委会人员入会，就是极富诚意的表

现。从管委会与村委会同处一院的格局，就可以品味，乡村政治与信仰仪式，合二为一；国家组织与民间组织，合二为一；相互平衡，同质同构。管委会占据村委会，不但利用广播之便，做饭用餐，全部在此。乡村政治的中心人物，基本上就是仪式活动的核心人物。他们聚拢民众，一起为节日服务。

年节仪式等同政治活动，乡村社会中没有人会把政治与民俗分开。某种意义上说，牛王会就是体现乡村权力、村落话语权的场所，相当于现代的身份秀场。组织性质看起来好像不国不家，不公不私，既有民间习俗，又包括村落行政，对习惯于非国即家、非公即私的人来说，似乎剥离不清。其实，民俗活动就是如此，混杂了各种成分。

> 农村是熟人社会，熟人群中通常会有一些成本更低的功能，可以解决公共物品的提供和集体行为中的权责对应问题……这些组织通常是非政府性、非营利性、自主性、志愿性，有利于国家权力向社会的回归，激发出民间的能量和力量，实现社会责任真正社会化，减缓社会震荡，也有利于城乡二元结构之间的沟通与衔接，减轻政府统筹城乡的压力。[①]

礼乐制度延伸到岁时节日，仪式就成为政治行为和艺术活动不分彼此、交织一起的式样。换句话说，仪式就是行为典范。生活需要法则，典范并不遥远，参与节日，亲近仪式，接受教导，做出符合乡约的行为，就是认同传统和家乡。仪式从一个特殊角度进入老百姓的生命，揭示出延续生活的一个维度。这个维度体现了人与人、人与社会的关系。

> 仪式及其包含的符号是至关重要的，因为个人成其为个人，社会成其为社会，国家成其为国家并不是自然的，而是通过文化、心理的认同而构成的，而这种认同又是通过符号和仪式的运作而造成的。[②]

---

① 李成贵：《历史视野下的国家与农民》，《读书》2010年第4期，第22页。

② 高丙中：《民间的仪式与国家的在场》，《仪式与社会变迁》，北京：社会科学院文献出版社，2000年，第327页。

仪式既反映社会与个人的关系，也调节社会与个人的关系。牛王会作为乡村教育的方式，促进了集体认同，让发生关联的人，体验家乡文化并产生认同感。乡村教育必须确保受滋养者获得充分的认同，这个意义上讲，仪式不是简单娱乐，而是生活本身。

乡村组织把春节搞得红红火火，使当地人感到，牛王会是真正属于自己的节庆。大众参与和自制组织的办事能力，让节日获得了出奇的效果。管委会已然成为健康组织，结成网络，呼朋唤友，凝聚同类，高度自治。

## 四、管委会职责

办会人事，轮年流转，每年改选。进入正月，新一届办会人浮出水面。效率极高的管委会，动员大家积极投入，决不懈怠。大家懂得责任，紧盯各项日程，谁也不想输在自己负责的那些事务上。当然，行动要有监督，张榜公示，就是措施之一。

**表 5－3：管理分配情况（从左至右读）：**

| | | | 营衫门 | | | | | | | | | | | | 佛堂主管 | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| 马广荣 | 马旭沾 | 蔡小波 | 马旭余 | 马忠银 | 孙利斌 | 马保元 | 马虎平 | 孙东东 | 马旭成 | 马广飞 | 马二军 | 马兵 | 孙占宏 | 孙汉广 | 孙汉发 | 王立荣 | 王立成 | 王候娃 | 苫来山 | 耿旺斌 | 孙汉宏 |
| | | | | | | | | | | 九曲主管 | | | | | | | | | | | |
| 马汉平 | 马玉生 | 马周德 | 郭飞龙 | 马玉德 | 孙汉明 | 孙万仁 | 王振元 | 马忠德 | 苫宏山 | 孙万元 | 马和德 | 苫孔山 | 王立富 | 苫国应 | 王保伟 | 马展龙 | 马志军 | 马志春 | 王候平 | 孙汉斌 | 马旭奎 |
| | | | | 大塔 | | | | | | 幡杆 | | | | | | 整供 | | | | | |
| 马旭鸿 | 马老财 | 马旭浪 | 马治业 | 王树根 | 马旭宏 | 马胜德 | 孙汉树 | 马爱军 | 马汉周 | 马生德 | 王立非 | 马旭飞 | 马旭爱 | 王小飞 | 王立胜 | 王占功 | 苫国忠 | 马文和 | 孙汉生 | 马刚德 | 马旭军 |
| | 严禁 | | | | | 电工 | | | | | | | 写作 | | | | | 待候僧人 | | 垒火塔 | 监行人 |
| 马旭伟 | 王立正 | 马广开 | 马加德 | 孙汉成 | 韩苗 | 马保德 | 王宏飞 | 马文富 | 孙汉阳 | 马毛娃 | 马旭万 | 孙锦成 | 王东 | 马三龙 | 马诠德 | 孙汉宏 | 马四平 | 孙锦华 | 马忠元 | 蔡思亮 | 马喜德 |

（续表）

| | 收会费 | | 放花 | | 管戏台 | | | | | | 管秧歌 | | | | 治安 | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| 马岐德 | 孙锦军 | 马治国 | 马飞业 | 马旭强 | 马老亮 | 王院生 | 王树来 | 孙海生 | 孙六娃 | 蔡老员 | 马元 | 王立新 | 王宏亮 | 孙玉忠 | 马军德 | 马军业 | 马旭恩 |
| | 各庙打香人 | | | | | | | | 管乐队 | 安住宿 | 接会人员 | | | | | | |
| 王树斌 | 马双德 | 马尚德 | 马爱德 | 王树元 | 王立山 | 马三林 | 马文喜 | 马树有 | 孙汉礼 | 马汉右 | 孙万里 | 马老德 | 马连业 | 马海发 | 马存德 | 马汉仑 | 王占武 |
| 王树忠 | 马老平 | 马爱平 | 马院德 | 赵保保 | 马旭兵 | 蔡老军 | 马爱宏 | 马智 | | 孙玉文 | 孙生虎 | 孙汉旌 | 孙汉龙 | 孙海飞 | 孙海兵 | 孙业权 | 马飞德 |
| 马连德 | 马卫军 | 马汉来 | 刘文会 | 孙永永 | 孙军娃 | 王树怀 | 王立恒 | 马浪 | 马旭文 | 曹岩军 | 马老宝 | 马忠业 | 马旭进 | 马利军 | 马旭东 | 马小波 | 马汉文 |
| 马旭发 | 马喜岩 | 王立生 | 农场三人 | | | 全会办事人员 | 总计222人 | | | 杨口则村 | 李家坬村 | 赵石窑村 | | 公元二〇一〇年 | 农历正月初八日 | | |

**表5－4：牛王大会办事名单（从左至右读）**

| 大会总管 | | | | 大会会计 | 出纳 | 扬音 | | 保管 | | | | | 灶务总管 | | 灶务人员 | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| 孙锦元 | 孙万礼 | 马文凡 | 王立斌 | 马世有 | 马三宏 | 马旭刚 | 马旭国 | 马根业 | 马文发 | 王树生 | | | 马贵德 | 马文金 | 孙汉亮 | 王树军 | 马文荣 | 王清平 | 王立明 |
| | | | | | | | | | | | | | | | | | 安客 | 请客 | 下饭 |
| 王宏伟 | 王立登 | 王立海 | 孙闹娃 | 马双业 | 马忠德 | 马汉库 | 马汉龙 | 马小军 | 马旭如 | 马小飞 | 马瑞德 | | 马旭富 | 马老军 | 马和和 | 马随平 | 马咸德 | 王立功 | 马来业 |
| | | | | | 掌盘 | | | | | | 洗器 | | | | | | 茶炉 | | 运水 |
| 马贺德 | 马旭才 | 孙汉龙 | 苫刚胜 | 王立贵 | 孙随随 | 马光明 | 孙云飞 | 马汉阳 | 马爱娃 | 马进德 | 孙生宁 | 马金德 | 孙应成 | 马光龙 | 孙省娃 | 马庆德 | 马汉位 | 王立和 | 蔡七娃 |

表5－5：参会人员姓氏统计表

| 姓氏 | 马 | 孙 | 王 | 苫单 | 蔡 | 赵 | 曹 | 刘 | 耿 | 郭 | 韩 | 总计 |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| 数字 | 122 | 42 | 38 | 6 | 5 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 219 |
| 百分比 | 55.7% | 19% | 17% | 2.7% | 2% | 0.4% | 0.4% | 0.4% | 0.4% | 0.4% | 0.4% | |

榜文公示的参会人员“总计222人”，我们统计为219人，略有差异。统计姓氏，可以对该村人员的血缘构成产生较为清晰的概念，把朦朦胧胧的“血缘关系”变为实实在在的数据。上表马姓家族，占成员总数的55.7%，是第一大姓。孙姓成员为第二，王姓成员为第三。“单”姓在当地写为“苫”，属民间“俗字”。需要说明，表中许多人名用字，都不正式，写为“号”。这是民间习惯，平常称呼惯了，反而不知道正式姓名。其他各姓所占比例，均不到1%。

虽然当代村落多为杂姓，但血缘关系依然清晰可见。以三个较大家族为中心，逐渐固化为某种权力关系，以此处理公共秩序。以血缘关系为主的家族性组织，不但在社区事务中发挥着中流砥柱的作用，也在信仰领域起着抵制和削弱外来侵入的作用。受牛王会洗礼的村民，在年复一年的仪式中团聚为一个健康有序的组织，共同参与节日活动，也在日常岁月中共同应对外来影响。虽然平日浑然不觉，其实每个人行为都在参与家族事物中被安排好了。被分派到各个岗位上的家族成员，绝不会令自己的亲戚犯难，他们会像对待自己家里的事一样对待社区事务。亲属们的坚守及其在信仰领域对外来干预的消解，提供了维护整个村落秩序的有力保障。

哈佛大学教授张光直有一个很重要的结论：“在研究中国古代文明和国家起源时，常有这样一条法则：在古代王国文明形成过程中，血缘关系渐被地缘关系所取代，政治的、地缘的团体占的成分比亲属占的成分越来越厉害和强烈，而亲属关系则日趋衰微。这是根据外国古代史所得的经验做出的结论，用它来看中国似乎很合理，然而是错误的。因为在中国古代，文明和国家起源转变的阶段，血缘关系不但未被地缘关系所取代，反而是加强了，即亲缘与政治的关系更加紧密地结合起来。”[①]

① 袁伟时：《不能这样糟蹋中国传统文化——再评秋风的孔子观》，《南方周末》2011年10月27日31版。

这就是整个社区对管委会处理事务高度认同的成员构成背景。站在各个岗位上的志愿者，佩戴标志，任劳任怨，他们懂得家族利益，一荣俱荣，一损俱损。即使是家族成员，没有具体分工，一切也无从谈起。保障秩序的，就是明确分工和各尽其责。当然，管委会也不会让大家白忙活，负担饮食，支付一点零用钱。发放报酬的日子，意味着一年一度盛宴的暂别。

## 五、集体吃饭

牛王会中最重要的项目之一就是集体吃饭，应付这项花费大麻烦也大的事，管委会的能力就体现出来了。“为人不当家，当家乱如麻。开门五件事，油盐酱醋茶。”花钱的效率，是门高超的治理艺术，大大小小，具体繁杂。所以，专门有一批人负责，而行之有效的方式是多年来摸着石头过河找出来的。村里村外上百口子人要吃饭，要抽烟，要看戏，要热闹，满足不了不行。不能仅盯着口袋，节省虽然必要，满足大家更必要。大院中支起数口大锅，有的蒸馒头，有的炒菜，烧水锅炉，运水车，分工细致，都有专人负责。这些也被张贴出来，让人监督。一纸榜文，不啻一张英雄榜和监督表。这是乡村的红头文件，指定人头的明令汇编。我们抄录的资料，提供了乡村社会的真实状况和权力运作记录。

**表5－6：厨房灶务人员分工名单（从左至右读）**

| 灶务领导 | 会菜 | | | | | 油锅 | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| 孙汉宽 | 马双业 | 马瑞德 | 马小飞 | 王立海 | 王立德 | 马汉库 | 王树军 | 马文荣 | 王清平 | 王立明 | 刘文会 |
| 刀手 | | 蒸饭 | | | 泡粉 | | 加火 | | | | |
| 马旭富 | 马旭如 | 马汉龙 | 孙闹娃 | 马老军 | 马小军 | 马随平 | 王宏伟 | 马和和 | 共计21人 | 二〇一〇年 | 正月初八日 |

闹会期间，无内外之别，只要参会，不分彼此，一起跟着吃，保证吃饱喝足。人数近千，餐厅只能容纳几十人，要分批进餐。迎供结束，转九曲前，是让人从容用餐的时间。陆陆续续来的人，要持续一个多小时。按规定，参与牛王会

的人，从正月初八，就不沾荤，不但不吃肉喝酒，连蒜、葱、辛辣等荤菜以及鸡蛋等具有生命的东西，都不能沾。所以，饭菜都是素斋。一碗粉条煮白菜，连汤带水一锅烩，桌中央摆上一盆炸糕。秧歌队员打完饭，三五成群蹲在地上，大口大口，边吃边聊。上午饭，添些油条，算是打牙祭。集体吃饭，原是极度贫困、吃了上顿没下顿状态下的奢侈行为，吃不好就有人闹事。现在不同了，村民们说，迫不及待往嘴里塞的样子看不到了，不会为吃饭而焦虑了，也不会为吃不好而闹事了。所以，相比而言，管委会的压力减少了许多。



图 5－3－1　牛王会会餐的菜



图 5－3－2　厨房中炸年糕

饭后，舍家提着半桶油和一袋面，到村委会院中，交给管理者。一会儿，他却突然拿起一个装化肥的袋子，把院中矿泉水塑料瓶一个个捡起来，放入袋中，如同拾荒者，离刚才端着架子的“舍家”形象，相距甚远。大庭广众之下，让人摸不着头脑的行为，令人不敢相信。主持仪式的庄严形象还不曾远去，为何却要呈现一个苦艾艾的形象？静下来想，这大概就是他有意在村民面前塑造的舍家忍辱负重的形象。

院子里与吃过饭的人聊天。一位老者看到我们记笔记，走过来说：“写字我不如你，但干起农活来谁也不如我。我参加过农活比赛，没有人能够超过我。”他谈道：“关公也是人，后来成了神。历史上所有的神神都是人，因为对人民做了好事，受老百姓尊崇，就成了神。”他和另一位老者争论，“毛主席现在是不是神”。那位肯定：“毛主席在很多地方已经变成神。”前者总结道：“现在摆毛主席像的地方叫纪念堂，过一阵子就是庙。”

一位在西安读书的大学生因普通话好，自愿为我们翻译方言。问他何时学会打腰鼓与扭秧歌，他回答：“没有专门学，从小看大人斗秧歌，一点一滴跟着，自然就会了。”我们问：“春节前大家要不要排练，以便节奏整齐划一？”大部分队员说不排练，但西安的大学生说，还是要排一下。复杂队形，没有排练，临时合作，难以默契，特别是马坊的妇女秧歌队，不可能不提前排练。她们行动划一，节奏整齐，一定有提前排练。

2010 年，一位参与秧歌的马坊小女孩抱怨说：“再也不想参加秧歌队了，从马坊走到杨口则要十里地，早晨出发，再走回家，太累了。”年轻人大部分在外打工，在西安一天可以挣一两百元，一个月有 3000 元。春节期间赶回来参与闹会，是他们唯一与家乡保持认同的方式。我们参观了村里几家村民新盖的房子。他们说，盖一套房，要十七八万。一户新房，宽大明亮，给人深刻印象的就是相当城市化。

正月十六，持续半个月的牛王会宣告终结。当晚，管委会的人在一起吃了散伙饭。

## 六、捐款记录

所有乡村仪式的中心场地，都能看到活动得以维持的捐款记录。功德碑上密

密麻麻的人名，对民间仪式的健康发展是实实在在的支撑。戏曲史的研究成果证明，并非宫廷帝王的青睐使京剧艺术达到如此高度，民间捐助才是必不可少的支撑。乡民们采用了另一种方式经营艺术。

功德碑对于外人来说不怎么重要，但对于一家一户来说却是荣誉榜。哪家人没在碑文上出现，就会感到压力，不对敲门劝捐的管理者交付应该承担的“份子”，就会遭到讽刺。公开张榜，公正透明，是种舆论压力，每个家庭都有义务在重大问题上出手相助，众人拾柴。另外，功德碑不光方便监督，某种程度上也是平均意识的反映。相同条件，一家一户，人人有份，一个都不能少，众人腰包一起“凑份子”，平衡让大家感到不亏。敢于向全村人示强，不承担义务的，就是向社区公益事业宣战，会长会毫不客气、义正词严地责骂。反之，捐助家庭会受到赞誉，因之出现了将捐赠行为与认同社区等量齐观的评价标准，全村人免不了将此类行为视为对一个家庭评价的基本原则。

当然，捐款量力而行，哪怕作为头等大事的牛王会，也不能挤压生活。这不仅是村民的心声，也是主办者的共识。根据当地人的收入约定俗成，数目不会超过一般家庭的承受力。精明能干的管委会，充当了建设文化和管理寺院的双重角色。乡村仪式兴盛与否，对应的是捐款数目。管理者会统计到底有多少家做出承诺，这些捐款使繁杂的会务不至于变成为没人敢碰的烫手山芋，让组织者心甘情愿接手这个香饽饽。

捐助程序的阳光运作，影响到整个乡村社会对节庆活动的参与，也涉及对捐赠人善心的尊重与呵护。鉴于捐赠人和社区对捐款运作的关切，公布核心信息，成为管委会取得信用的证明。管委会把碑文上的家人、亲戚、朋友、邻居，以及所有与社区有关系的人，连为网络，相当于把全体人员对管委会的亲情、友情和信任套现。相互之间的信任，靠的是自律，如有贪污，摧毁的就是无比珍贵的乡约。捐款没有章法，条件简陋，一手交钱，一手登记，一张红纸，一通石碑，依靠的是道义、操守和自律。认真对待每一份捐款，使每一份捐款都不被虚置和糟蹋，牛王会的运作支撑就不会坍塌（城市里的运作，无论技术还是条件都不可同日而语，却饱受信任危机）。牛王会把公开透明作为慈善捐助的关注点，所以不会落埋怨。

既然有捐助，就产生了专业化。其中的精神约束就是“善有善报，恶有恶

报”。善行来自对因果报应的信念。因果报是信仰体系的一条隐形底线，老百姓视为禁忌与戒律，有不可抗拒的力量。它在相当程度上回答了乡民何以如此行事的原委和动因。无论如何，值得发扬。

## 七、新一轮庙宇建设

2011 年春节，马坊新建的华严寺开始启用。大门是一座巨大的石头牌楼，巨大的广场周围，由木质回廊围绕。三大殿气势雄伟，主殿坐北面南，东北是三大殿，西边并列三个小殿。建筑主体已经建成，尚未刷漆装修。

村民们告知，出资者是本村私人煤老板王荣，不但独家出资重建寺院，还资助了村小学。记述他的碑文，立于村口，过往行人都能看到，可见村人对他的尊重。

### 王荣简介

王荣生于 1956 年，系横山县党岔镇马坊村人，毕业于党岔中学的王荣，经历了坎坷的人生道路，他以非凡的毅力和惊人的智慧，艰辛创业，成为亿万富翁，实乃人间奇迹，民众楷模。

农民出身的王荣于 1988 年担任神东劳动服务公司总经理职务，现任荣华集团有限公司董事长，情为故乡人所系，事为故乡人所谋。2000 年，为解决本村学校 700 余名师生的校舍困难，主动承担学校扩建工程，并捐款 15 万元，2005 年，为本村 53 名贫困大学生助学捐资 5.3 万元。同年又捐资 2 万元加固河堤砌护工程。2006 年，华严寺外围扩建工程全面启动，王荣同志再次慷慨解囊捐款 20 万元，改变了寺容村貌，王荣志在四方，情系故里，造福子孙，功德无量，特立此碑，流芳后世！

无定河对岸的鱼河城隍庙，恢复始于 1983 年，当年只恢复了主殿。2010 年的新庙，地盘放大了数倍。广场巨大，气派非凡，一排台阶引向正门，大门牌楼宏伟，主殿两侧扩建了配殿。广场前的功德碑金碧辉煌，庙对面是一个新舞台。管委会不厌其烦，多次解释扩展空间的需求，镇政府顺应了当地人的需求，城隍庙的规模扩大了数倍。

从80年代传统文化的悄然恢复，到21世纪前10年的大规模复建，我们看到了一种新气象。十几年前恢复的小庙，大部分开始重新扩建，鱼河是原地扩建，马坊是另起炉灶。两种形式是两个典型。毕竟，像佳县白云观那样保持古老建筑的事例不多，大部分庙宇都要重新建立，各地村民为此付出巨大成本。无须说，大量寺庙在近代破旧立新的运动中一次次被打烂，一次比一次彻底，民间慢慢恢复的过程，反映了传统文化小心翼翼的重构过程。开始建庙，政府不敢批也不审批，民间打着各种幌子，如恢复传统文化设施等，谨小慎微。既不能占用土地，也不能公然宣布，偷偷摸摸，点点推进，在原庙址上小规模恢复，多一寸土地都不敢，生怕被人抓着把柄。小庙宇说明了复建者的谨慎和有限财力。

近年来，恢复大庙的行为以难以遏制的速度和规模重布乡村。榆林市的无量殿、黑龙潭庙会、鱼河城隍庙等大型庙宇，昂然挺立，成为民间生活的主要场所，显示了民间蕴藏的巨大信仰潜力、热情和不可低估的能力。尽管离民间的要求依然存在距离，也还不允许成为乡镇政府参与的事，但缺少政府参与，不等于无所作为。

民间寺庙的第二次复建，说明了新一轮庙宇建设的规模化、精致化，说明了民间信仰的普及和深入人心，说明了老百姓对生活的忧虑和渴望过好日子的愿望，说明了民间政治诉求的胆量越来越大，说明了民间财富的积累达到了一定程度，又上了一个新台阶，也让人看到了民间的崛起。

## 八、摄影者与研究者

今天写作的人都会面对一个新的资料来源“互联网”。打开网络，记录民俗活动的信息虽然缺乏音乐内容，但毕竟提供了线索。尤其是无孔不入的摄影家用相机记录的场景，让视野有限的音乐家知道了许多民俗活动。诸如此类的仪式，不但从来未见诸文字，更未见诸图片，如今经由镜头，通过网络，飞速传播。

第一次到华严寺，见到一位记者模样的人主动攀谈，巧的是他是位摄影记者来自西安，自费观看牛王会。据他介绍，一大批来自西安的研究人员和学生，一直关注牛王会。这是他考察的第三个春节了，民俗学之盛，可见一斑。

2011年到达现场时，令人惊讶的是院子里聚集了一大批摄影记者，挎着“长枪短炮”，给小山村带来了与外部世界接轨的印象。

仪式中的每个程式，秧歌转迎供，迎供转游街，游街转唱戏，都伴随着此起彼伏的咔嚓声，已成现代仪式的背景。如果没有记者围追堵截，反而觉得不正常，村民们已经不习惯没有记者和摄像机的仪式了。参与牛王会的老百姓，对记者视而不见，对“咔咔”的快门毫不在乎。知道记者关注的表演者，也会拿出12倍精神，尽力表现。面对照相机，开始会自觉不自觉地表演，但只要开始仪式，他们便会忘记矫揉造作，让人看到真实。村民看见城市模样打扮的人过来，高兴地比画着，主动让你拍照。

记者们不关心牛王会办得怎样，而是讨论不同地势带来的角度差异和取景得失。2010年杨口则的迎供因处于平地，不能俯视，他们认为拍得不理想，处于从下往上的山坡，迎供景象会更壮观。村庄提供的仪式项目相当多，对于摄影家来说，看点却相当少，他们聚集于此的目的，景观大于内容。与此相应而同样出奇的是，村民也开始不怎么关心这届牛王会办得怎样，而更加关注来了多少记者。可见，对外树立形象已成参与者评价一届牛王会成功与否的标准之一。管委会的关切，也开始偏离主渠道，取而代之的也是操办这一届牛王会的来访记者有多少。我不知道除了把这种偏离记录下来还有什么别的办法来传达忧虑。无论如何，镜头赋予牛王会以地方文化的品牌特征，牛王会又反过来也赋予镜头以学术意义。①

牛王会如何演化成乡村符号以及对传统社火做了哪些延伸性发挥，摄影家用自己的方式做了地方志记录。

## 小结　灯池与文化之网

面对灯阵中兜来绕去的人群和像蜘蛛网似的通道，我们自然想到学术界“文化之网”的比喻，马克斯·韦伯说：“人是悬挂在由他们自己编织的意义之网上的动物”，观察灯池，简直可以说是找到了对应于这一文化释义的现实图景和三维视域。泾渭分明的线，横平竖直的杆，排列成行的灯，把经典释义中的意象，

① 方李莉：因此我们理解他们的文化知识，包括我们用自己的文字建构他们的文化知识，都离不开对他们仪式表演及歌唱表演的现场记录。这种现场记录，不仅仅使我们关注其歌曲演唱的场合和及文化空间，还关注其演唱方式及演唱时与观众的互动，因为这不仅是当地人阐述自己文化知识的一种方式，也是他们获得和传播自己族群文化知识的一种方式。《遗产的实践与经验》，昆明：云南教育出版社，2008年，第93页。

一股脑搬进了九曲灯场。透明可视又无影无形，似可穿越又无法脱身，没有屏障却无法逾越。既是精神迷途，也是精神解脱；既是精神麻痹，也是精神导航。一条条纵横交错的网络，一道道缠绕身足的网络，把文化意象，一网打尽，把精神经络，网罗殆尽，让人难逃天网。“灯”网恢恢，疏而不漏。人丧失了自我，瞪着眼睛，张着嘴巴，毫无怀疑，充满希望，机械地跟着“精神”，在程序控制下，在迷宫里左拐右拐，前赴后继，停不下来也不愿停下来。不需要思考，跟着走就行；不需要解释，跟着走就行。一辈子不就是跟着上代人的既定方向走下去吗？还有比这更轻松也更沉重的吗？



图5－4－1　轰轰烈烈转灯场



图5－4－2　马坊灯场中的村民

一面看到出路，一面没有出路。看到前程，却不得不绕道而行；看到出路，却不得不曲折趋进。心与眼不对应，时而与前进方向相同，时而与前进方向背

离。欲速不达，趋进还退，走走停停，观观望望。现实与虚拟，真实与虚构，交织一团。七拐八拐的道路，眼睛占上风，看到了一切；耳朵也占上风，听到了一切；但心里的眼睛，心里的耳朵，却看到和听到了另一番景观和另一种声音。绕大弯子的曲折，令人急躁颓唐；接近出口的幻觉，令人热血沸腾。灯池制造幻觉，制造幻听，让人随着幻听进入一种不存在的存在，一种存在的不存在。

在这里，仪式提供的与其说是空间不如说是规范。人必须按照预先设定，按部就班，不能飞身超越，超越是禁忌和不祥。人与人之间，必须建立一种充分认同距离并保持距离的立场，相互凝视下，聚集离散。像誓师似的游走其间，认识既熟悉又不熟悉的空间，近在眼前却如远在天边。划定的空间，既神秘又明朗，既相互接近又保持距离。一条绳索隔开的空间，似可一跃而过，但在宗教名义下，不容触犯。这些因素共同构成其他场所无法比拟的超验般的体验。

民间仪式画地为界，营造超凡入圣的境界。一块土地，甚至平常就是块整整齐齐、平平展展的耕地，昨天四周还摆着庄稼和农具，一夜之间，突现神坛。还是那块农田，一旦插上一排排栏杆，按上一盏盏灯烛，分解为指定路线行走的“道路”，性质立刻改变。昔日田野，今日灯场；前日荒野，今日神坛；井然有序，横平竖直，泾渭分明的一排排木杆，把农田变为灯场，圈为“九曲黄河阵”。仪式之前，什么都不存在，是长着庄稼的土地，但此时此刻，再也不是原来意义上的庄稼地。神圣区域，如梦幻盘旋，奥古斯丁所说的“上帝之城”，不期而至。



图5-4-3　马坊九曲灯阵大门

人们总在布置后才能看到神坛和剧场，所有一切被安排停当，以剧场的阵势呈现。排排木杆，盏盏灯烛，秩序井然，概念明确。充分包装了的场地，发挥造势功能，装满灯饰的农田，摇身一变成为万众瞩目、万民仰望的圣坛。错开时间就会发现，这不过是仪式的造梦魔术。仪式空间与戏剧舞台没有区别，道士制造灯场的设计与舞美工人没有区别。拉开神龛上罩着的布幔，夜晚营造光效的灯阵，大白于天下，以粗糙面目呈现，梦幻分崩离析，恢复成一马平川的农田。潮湿土地，一片泥泞，秧歌踩踏，满目狼藉。

道教法术，采用离奇、幽秘的因素，变着法让百姓往里面跳。灯场诡异，充满巫气。“九曲黄河阵”据说源于《封神演义》“三霄”为兄赵公明报仇布下的方阵，从“九大星君”到太上玄元祖师，从八卦套九宫到太极图，都带点“道气”，保留着巫术印记。道家精神的民间解说，升临仙境的潇洒出尘，戏曲舞台的幻术想象，溢满玄机，最怪诞和最柔性的观念在此延伸，形成仪式精神的集叠。魔幻色彩的灯阵游戏，把道教精神提升到老百姓可操作的层面。道士找到了老百姓喜欢的方式，让游戏既闪烁着玄虚游移也点缀着人间原色，民间狂欢在此喷发。道教元素，包含戏谑之风。笼罩在灯场上的神秘，被无限发酵，像缭绕的薄纱，在半灵半仙、半神半凡之间，激发对效应的想象。“九曲灯场”作为仪式最高端的奥妙，就在于把百姓内心的期盼诗意地呈现，把愿望的光环放大。



图 5－4－4　鱼河城隍庙前的灯场

场地行为被赋予超验功能，转圈成了破除新一年、新一轮生活困境的法术，纠结为一股股说不出道不清、渴望来年超越一道道困境、走出一道道难关的许愿。一份祈求来年好运的心情，成为乡民进入灯场的入场券，道士苦心经营的乡

民大军，成为他们职业成功的巧妙助力。

几十位道士手持笙管，领队盘旋，飘逸流转在灯阵里，对一年四季听不上几回音乐的老百姓来说，简直就是梦幻曲。道士的身份，通过环境的神秘赋予圣职光环，得到了最大限度同时也是最优雅的体现。灯阵突出了道士和尚的引领地位，带领乡民兜来绕去，穿过既让人糊涂也让人清楚的通道。谁也不知道葫芦里藏的什么药，处处暗藏隐喻，比比皆是玄机，条条都是迷途，路路接通大道。道教精神攀援于各个细节，涂抹在柱头灯光上。道士之所以比之一般人更轻松地走出灯阵，并非因为更聪明，是知道旋转规矩，知道灯阵的哪条是死路哪条是活路。道路和传奇结合，道家仙气，自不可免。

道士打造了涵盖信仰、戏剧、音乐、游戏于一体的行之有效的帝国，攻城略地，大获全胜，让牛王会的附加值远远超越信仰。各种艺术手段在运作中充分使用。事实证明，灯场形成的魅影，成为万能点金术。乡民乐于被道士利用，道士也乐意利用乡民。双方的起点和支点，正是精神合谋处。乐器跟其他元素不大相同，特别于户外，巨大空间和充斥其间的音响，自然起着导向作用。灰暗王国的天空，注射进一线光明，五颜六色的九曲灯如天上繁星，交杂着美感与巫术。音乐是其中的一部分，布撒空幻之美。

如果从仪式地点观察介于宗教与民俗之间的地带，可以看到两条线：一方面立足民间，整个活动处于村落。另一方面，神像又从寺院接出，并安置于“佛堂”。表演秧歌的地点，也是一方面在寺院，一方面在剧场，凡圣杂陈。仪式主持人，一半是舍家，一半是和尚。从这个具体的案例，可以观察到儒释道在礼俗仪式领域的结合程度。

对于民间灯池的解读，可以作为一个社区生存状态与阐释逻辑的凝聚点而存在。有什么能像九曲灯阵一样通俗易懂地解释“文化之网”的比喻？有什么能像灯阵场面一样图解从众心理？有什么能比这个图景更让人看到身陷迷局的构图？有什么能像“九曲”的名称一样理喻人生困局？有什么能像灯池一样理解初看起来并无深意、细想起来却令人震撼的景观？如同局内人从中获得了立马可待、验证神迹、说一不二的结论，我们也从中获得了观察角度和解释空间以及阐述新架构的途径。或者可以将灯池理解为道教运用的一套驾轻就熟的权力技术，以及借灯场昭示暗喻、令人眩晕的仪式教义。

# 第六章
# 丧葬仪式




大红果子剥皮皮



丧葬——在那或昂首阔步、或鸭步鹅行的历史脚步中，唯一踏着缓缓步履、历千年而未变，成为改朝易主、移风革俗的狂风飙雨中无法革除的一项风俗。无论是帝王将相，还是平民百姓，终结都是一个——那个使人人变为平等的地方——墓地。当然，平等是对于故去的人而言，不平等的社会却要借着丧葬事典把活人分出个高低贵贱，由一系列或隆或简的仪式，证明参加丧礼者与死者相应的身份。这便是按照社会地位举办的各种规格、各种程序的丧礼。草民阶层根据力所能及的经济条件逐渐建构起来的适于乡村社会的丧葬，就在人生礼仪中渐至发展演化成一套高度程序化的仪式。《论语》曰："慎终追远"，"慎终"就是隆重操办祖辈的丧事；"追远"就是祭祀追念先辈的功德。观察民间乐班在乡村礼俗中发挥的功能，是研究儒家至孝观念引申的一套伦理规范如何下移为民间习俗，进而演化为音乐需求从而促使了音乐文化普及的重要途径。20 世纪剧烈的社会动荡，使传统制度赖以生存的土壤遭到毁灭性破坏，葬礼仪式以及缘此而生的音乐活动的合法性，曾被毫不留情地从人生的最后一幕中删除，仪式主持者——僧侣道士，也作为一个被铲除的阶层，彻底消失于生活空间。然而，民间礼俗仪式舞台上发生的变化远没有政治舞台来得轰轰烈烈，经历了广泛持续的危机，传统文化的继承者迅速修补了破裂的断带。当僧侣道士阶层随着落脚的寺院道观从生活景观中消失时，民间吹手，"奉天承运"，秉持职责，在民间礼俗中，把这一角色扮演得有声有色。新的执仪者如同卫道者，承续了传统礼俗的一脉香火。因此，民间乐师的行为就不仅反映着时代变迁，更秉承了历史积淀。他们在仪式中演奏

的音乐以及由音乐作背景的礼仪活动，也就成为了解社会变迁的一扇窗口。

民族音乐学强调了解一个地区的基层状况，避免从某些似乎“放之四海而皆准”的规律中演化一个地区实际文化样式的泛泛而论，实地考察的观察和体验以及具体分析某一特定社会机体中的变化，才见地俗之异，也是持之有据的论点得以成立的基础。本文遵循的就是这个方法。

## 第一节　仪式一

榆林市王建章（男、终年66岁）葬礼。

时间：2000年2月9日上午。

### 一、仪式叙述

1. 拉丧：按榆林城的规矩，葬礼一般为两天，头天祭奠，翌日出殡，偶有三天者。出殡时间依死者年龄而定，年轻者上午出殡，老人需在中午以后，意思是不希望老人早走，尽量多留一会。出殡时间是别有寓意、不能随意的细节。

送葬队伍在市内主要街道巡游的过程称为“拉丧”。次序如下：前执横幅挽联，两人一对，上写“德高望重”、“高风亮节”等。后数十人手擎花圈，大者两人成对，小者一人自擎。擎横幅和举花圈者多是同事、朋友，不穿孝服，臂戴黑箍。后跟“纸幡”，幡分两种，一用各色纸条扎成的“花幡”，一用白纸条扎成的“白幡”。擎花幡者必是长孙，擎白幡者，身份随便。随后是“孝子”（长子）象征性“扯纤执绋”、他人实用真力的灵车。灵车多用四轮手推车，棺材竖置，上覆羽葆。灵车后跟吹手，次序是：两支大唢呐、鼓、铜鼓、小镲。再后是先男后女、身着孝服的亲属。殿后的是虚待其位、拉队伍至墓地的汽车队。

途中常遇“路祭”，是关系密切的朋友哭祭死者、送路的祭奠。设祭者在拉丧队伍经过的路中摆放小桌，上列供品，水果、点心、三碗酒。遇到拦截，队伍立刻停下，亲属下跪向祭奠人致敬。祭奠者把三碗酒洒地，点燃纸钱，吹手在一边演奏。亲族真的为感激热心人对老人的怀念而落泪，外人当着族众面，情不自禁地痛哭流涕，让亲人更加不能自已。路祭完毕，祭者移桌让路，队伍继续行进

（我们在 2 月 14 日下午遇到榆林地区人大常委会主任去世的拉丧仪式中，见到盛大的路祭）。

队伍于 1 点 50 分到达“榆阳桥”边“凌霄塔”下，吹手至此返回。家人朋友拆掉灵车“羽葆”，把棺材从手推车抬至卡车。全体亲属，乘车驶向郊外墓地。这幕以城外古塔作背景的送别场景，择地适宜。

2. 下葬：车队在墓地坡底停稳，众人抬棺上坡，跟着一大堆年少亲属。坡上平坦，广可百余步，西面老坟零落，迎风兀立。墓坑由“土工”（掘墓人）挖好。夫妻一方的单坟称“寄坟”，墓坑不用砖石砌垒。待夫妻另一方逝世，合葬一处时，再建并列容下两口棺材的砖石墓室。届时，把先下葬一方的棺材从“寄坟”中移入合葬墓室。这个坟才是一世夫妻的最后归宿。

土工点燃木炭，下墓“暖坑”。数十个男人一起把柏木棺材（2200 元）抬至墓坑前，在土工指导下用绳子捆绑，打好活结。众人手执数根绳头，缓缓松绳，放落棺材。棺落墓坑后，解开活扣，抽出绳子。“平事”（风水先生）蹲在墓前，用罗盘测定方向，指挥墓坑中的土工调整棺材位置，并调整棺材中死者的头部位置。平事说：墓坑、棺材、死者的头，以及将来所立墓碑的方向必须保持一致。一般冲正南，寓意是“总是南柯一梦中”。土工揭去死者脸上的蒙布，用酒洗面，亲属前至墓坑，投去最后一眼。虽说家人早有心理准备，但仍要调整呼吸，看血肉之躯变成苍白。最后一瞥，会久久留在印象中，并在出奇的深刻中理解仪式何以插入这个合乎人之常情、又悖乎人之天性的仪程。

土工把一个祭祀坛子和一张饼放在棺材头部，把平事递来的几块上书符咒的牌子放入棺中。土工用小刀杀鸡，鸡血滴在墓坑土上，用以避邪。再把鸡头切下，放在棺材靠死者头的一边。随后把鸡身抛出墓坑（完事后，土工把鸡带回享用）。众人把棺盖运下，土工盖棺锤钉。亲属在墓前下跪。土工上来后，第一个拿起铁锨向墓坑填土。平事念咒，把几朵纸幡上的花抛入墓坑。平事念完，众人磕头。男性亲眷轮流挥锨填土，直至实土成堆。

妇女们组合纸件：纸鹤一双、童男玉女一对、排楼三座，上写“白纸修成白玉楼，黄锡造就黄屋室”。门楼一座，前写“古今日月古今明，古今不见古今人”。门楼向墓，排成一个正方形院落，中立幡，前立鹤，后立人。

3. 祭后土：平事指挥摆放香案，燃香，把半瓶酒（“北方烧酒”牌）放置面

南的墓前，低声念咒。孝眷在坟前下跪磕头。平事执瓶向墓洒酒，转身把酒洒向摆好的纸件。他示意烧纸件，孩子们用黄色纸条引火，朋友们把挽联、花圈投向火堆。火势熊熊，噼啪作响，亲属面火而跪。

入棺结束，一位亲属把醋倒在一把铁锨上，用火点燃。醋发出刺鼻酸味，他擎着走向每个人，让人凑过鼻子来嗅，用以消毒。男人们传递酒瓶，喝上一口，也用于消毒。有些时候是一个人拿一口小锅，内盛烧红的石头，浇上醋酒，发出刺鼻气味，用以消毒驱邪。

家人介绍：一个平事的报酬300元（单埋180—220元，合葬280—320元）。几个土工的报酬700元。所以有这样的说法："平事是独行狼，土工是一群羊。"

## 二、爆竹与仪式音响

鞭炮回响中让人意识到，"仪式音声"并非仅限音乐，所有音响如同音乐一样，共同塑造出特殊的氛围，特别是中国语境中不可或缺的鞭炮。起源上大概不输于音乐的鞭炮，在铺垫气氛方面，效果的强烈与尽兴，决不逊于其他手段。鞭炮的信号作用和象征功能，与岁时节日、人生礼俗、仪式朝会紧密相连，或者说，鞭炮就是仪式象征中最突出的形式之一。伴随着此起彼伏、回荡山峦的鞭炮鸣放和唢呐欢唱，小小山村溢满平日难得一闻的气氛。在城市舞台上显得不合背景的吹打乐和鞭炮，在空旷辽阔的背景中，充分显露出营造生机的力量。所以，仪式音声应该包括与仪式相关的一切动静，特别是起源和意识上兼具避邪功能的鞭炮。

春节期间已经没有多少好吃的东西能够吸引人，没有多少好穿的东西能够吸引人，但只要有鞭炮，有声响，人们自然还能高高兴兴。原本已经濒临崩溃的民俗在政府一而再、再而三地驱除后，步步退却，恢复传统的努力遭遇到前所未有的冷遇和困境。北京市在2005年再次过上了"有声有色"、"有年味儿"的春节，这个重大改变不但反映了政府"以民为本"从善如流的气度，也反映了社会观念的转变——保护非物质文化遗产意识和文化自觉。禁放的裂痕容易恢复，被禁放令无限期推迟的习俗的恢复却不那么容易，对一种声响的认同和对传统信任心理的重建，将成为继续讨论的话题。

### 三、拉丧路线

拉丧队伍的行进路线颇有寓意。从城里尚存残垣的老北门，进入老城中心的“大街”，穿过标识性古代建筑——清代“钟楼”和明代“新明楼”，转入“二街”，终于老南门“榆阳桥”边的“凌霄塔”。

这条传统路线颇值得玩味。虽说榆林城建起了一条店铺林立、商业繁荣的新街，当地人称“二街”，近几年，沿残存城墙又建起了一条更为气派、现代化的宽阔大道，当地人称“三街”，但老百姓还是把人生大事的背景，放置于狭窄、拥挤、地面凹凸不平的“大街”。拉丧定要在老街扬幡穿行，娶亲也定要沿着老街招摇过市。虽然队伍已不再由马车、轿夫组成，而是由可能借到的、最豪华的轿车组成——当然因为道路狭窄拥堵，轿车队伍行进的速度大概与昔日马车行进的速度并无区别。人生仪式发生地点的心理定式是如此之强，似乎没人在遇到礼俗大事时改变路线。于是，这条在祖祖辈辈的马车践踏下高低不平、叠印着历史沧桑，因而在当地人心中永远是人生通衢的老街，就这样不断叠加着榆林人的欢声笑语和哀泣悲鸣。如果把老街像录音带那样刷上磁粉回放昔日音响的话，今日听到的吹吹打打或许与百年前的老调并无分别，只是鼓乐中加进了时下的流行歌曲，只是车队的马、驴、骡蹄子的清脆声响换成了桑塔纳、红旗、奥迪发动机的噪声。

“大街”的老房子，鳞次栉比，青砖青瓦，两边屋脊，缓缓内倾，难得一落的雨滴，大概只有在鳞片般的青瓦上才能敲击出古老的街声。残存于老门上的木雕，已在经年累月的雨浸风蚀中腐朽坏裂。与现代化的“三街”和商业化的“二街”相比，大街景象寒酸多了。但在当地人回忆中，只有“大街”银匠铺的老宅，聚集过榆林小曲的艺人，他们的丝竹管弦，让聚集而来的原住民消磨过许多恬淡的夏夜。也只有在“大街”钟楼边的空地上，传出过陕北说书艺人的苍凉声腔，盲人手中的三弦、琵琶，弹出了“做寿”老人和“开锁”稚童的欢颜。这条街道与传统礼俗的事件紧密相连，因此也就成为历经沧桑、最终落叶归根、得到安息的死者心中的冥途，家人牵引死者、让灵魂在坑坑洼洼的街面上再巡游一遍的老路。“他走过的路，让他再走一边吧！”路边的观者叹息道。或许，这条街道的意义就在于在频繁改变的城貌中依然保留传统的陈旧，就在于沉积于陈

旧中的深厚意韵。

老街临街的面铺部分按现代观念装修过了，但大部分仍然保持着原有结构。出卖时髦洗头膏和化妆品的店铺与出卖花圈的“寿材店”毗连，主人依然做着与原先并无分别的花圈式样。榆林城百通无碍的各条巷道，家家户户门口叠摞着着大堆大堆的煤块，当地人过冬生火的必需品也是塞北小城景观中最突出的景物。但在老街上，很少有此景象。人们在艰苦的、不得不以破坏环境为代价的生存规矩中，小心保持着主要街面的整洁。老街上传统生活的点点气息，多多少少让实际生活的现代化覆盖住了，但在当地人观念中，依然是通向传统的唯一街道。

一个地方认定一条街道或一座建筑对传统仪式的意义并不止于榆林，米脂县的吹手李岐山带领我们巡游县城老街，指着老城门说：“县里人办白事，定要穿过这个老门楼，但办红事，就不能从老城门穿过，那样不吉利。”他的话令我们关注到这座虽然残缺不全却整体保持完好的门楼，它是城区中最古老、最高大的建筑，墙体黑黝黝的，下面的路面，由巨大的石块铺就，高低不平。城门通向米脂城最著名的古代建筑群“李自成行宫”。鹤立鸡群、伫立民宅中的高大主宫，在落日的余晖中孤傲地静默着。李岐山站在古城门下，像是从李自成时代穿越而来。这种景象的沧桑感，或许就是我们要寻求的答案？行宫的古老宫殿式样以及由此生发的气场，正是面对了一生的米脂人愿意穿檐而过的归途？



图6－1　村中“拉丧”

当吹手沿着一条固定路线行进时，我们才能看清原来在四通八达的道路网中还存在着一条看不见的路线。它没有画在地图上，甚至在一般人眼里根本不存在，不知就里的人可以斩钉截铁地否定这条意念中的路线根本不存在。但当拉丧队伍和吹手一而再、再而三地走过时，人们才能从现实世界的道路中辨认出这条隐形的“老道”——一条实实在在的“路”。这条“路”延伸于祖祖辈辈的头脑中，延续在传统仪式的行进路线中，不但实实在在，而且根深蒂固，牢不可破。[①]

## 第二节　仪式二

榆林市刘春芳（女、终年81岁）葬礼。

时间：2000年2月9日晚至10日。

孝子杜马宝（60多岁）家，位于城南门的一条小巷道中。那里房屋毗邻，空间狭隘，门前的一洼浅浅水湾，略略显出一点开阔。晚7点，封家乐班围坐门外临时搭起的小棚中。棚下几块大炭，垒起火堆，火势很旺，周围三四米的地方都很暖和。乐班演奏曲目是：黄梅戏《天仙配》、传统唢呐牌子《下江南》、《上南坡》、《大排队》。揽头于此围火而坐，共同进餐。大门贴挽联“满腔血泪动地哀，一曲衷肠凄风悲”，横披“音容宛在”。其后，和尚将“佛光普照”加贴其上。

### 一、仪式叙述

1. 摆灯：院子中间摆着用大小不等的桌几摞起来的灯台，分四层，每层周边摆满灯碗，共81盏。所谓“灯”就是放在碗盏中的蜡烛。待天黑下来，主家人小心点燃灯烛。灯烛全部点燃后，院里添上一层气氛。比之毫无情感色彩的电灯，荧荧烛光，带人回到与它的诞生应用岁月以及为它而写的大量诗句的古风中。

2. 超度：晚上8点多钟，“戴兴寺”两位和尚与两位尼姑，来此做超度法事（因为一般家庭没有财力聘请和尚道士，所以我们付500元替丧家聘请，为了拍

① 齐琨依据瑞斯（Timothy Rice）的三维分析法“时间—空间—隐喻”，提出了“物质空间、意识空间、关系空间”的概念，并在一系列论文中阐述这些理念在仪式表述中的应用范畴。本文观察到的现象，可以对应于她的“意识空间”概念。

摄一个完整仪式。丧家说，一夜超度仪式，付300元，退还30元，实付270元。另外的钱，算是我们的拍摄费）。主持和尚法名“体正”，来自西安，现任戴兴寺住持。女主持法名“隆莲”，现任戴兴寺中的观音庵住持。他们先在屋里书写字联，把边沿剪成三角形花边，分贴于大门和窗框。

主家屋门面南，一排三房。最左一间，停放遗体。屋前台基，有排高出地面的平台，祭坛设在台上。灵坛供桌上，摆放死者照片，前插两支红烛。第一排并列三个牌位，上写“面燃大士之莲位”、“佛超度杜氏门王代宗亲之位”、“西方接引刘春芳之灵位”。牌位前摆三只盛米小盆，内插三炷香。供桌上还摆满各种供品，依次是：两支酒杯、一碗梨、一盘桃、一盆香、两支红蜡烛、两盆花、三炷香、观音像、点心、鱼、菜。一副对联“驾仙鹤天堂做客，遁清风瑶池赴宴”。

僧尼分坐祭坛两边，诵超度科仪《蒙山施食念诵说法仪》和《朝牌位》。科仪本为自抄。和尚一人用木鱼，一人用小鼓。诵经音乐，并不丰富，没有长大的曲牌体经韵，多是反复式的腔句。更因没有乐器伴奏，不免单调。念诵中，主持说磕头，家人就面向遗像，磕头一次。僧人做超度科仪时，30多位家人在平台右侧下跪，地下铺着棉垫子。最前面是长子杜马宝，后面按辈分排列，前男后女。跪在后面的年轻人，因时间冗长而交头接耳，长子常回过头去，警告后生们安静。所有家人，头戴白帽，身穿孝衣，手擎一根燃香。第五代人的帽子，上饰红色小花；第四代人的帽子，上饰蓝色小花；三代以内的人，仅戴白帽。

3. 开灵：葬礼第二天（10日）称为“开灵”。上午继续吊唁程序，时近中午，门外陆续开来7辆轿车、2辆小型客车、1辆小卡车。车都是靠各种关系请来的，需给每位司机一份礼：一床红绸被单（20元）、一条烟（20元）、一瓶酒（16元）。车的前车窗都横摆一条红绸被单和一条烟，礼品是各单位、开公家车外出挣钱的司机们乐意为丧家服务的动力之一。巷子摆满了亲戚朋友送来的花圈，参加拉丧和送葬的亲戚朋友簇拥在狭小的巷道内。虽然院门外有吹手吹奏，杜家仍然用录音机播放佛曲作背景。

12点开饭。因为人多地少，主家无法提供专门空间，大家只能自己寻地。客人们各端一大碗内盛羊肉、豆腐、蔬菜熬成的连汤带肉的菜，再端一碗米饭或手拿馒头，在院里院外，边吃边聊。厨房设在院门右侧，面积很小，菜盛在一支大桶里，来人拿饭碗，在桶里舀菜。主家院前，另有一套住房，干净宽敞，许多

亲属端着饭碗到那里边吃边看电视。吃过饭的人也在这里等待，叫“等时辰”。吹手从早晨8点吹到12点，现随同大家一起吃饭。

饭后，家人把院门、屋门上框楣和窗框上贴的挽联、装饰性纸花揭下撕掉，撤除供桌上的牌位、供品。揽头阎向成（当地人称他为“阎师”），催促孝子“敛裹”，杜马宝回答：“不到1点，不能开始。老人故去，不能提前。”

4. 敛裹：1点钟，阎师与徒弟，在停放尸体的房间开始敛裹。儿子们在遗体前下跪，女儿们端坐一边，目睹整个过程。阎师把一套新制的外蓝内红的衣服，为死者穿上，衣服由女儿们一件件递给他。阎师手里拿着一大堆已经裁成长条的布条，扎裹尸体，在身体的头、脖、腰、腿、脚等各个部位，扎牢束紧，再用绸带（必须用绸，“绸” = 稠，意思是儿女稠密，家族兴旺。切忌用缎，“缎” = 断，意味着断子绝孙），打起花扣。这些花扣十分复杂，也十分美观，因此要花费时间。最后，阎师用刀在死者棉袄衣襟处撕扯下一块下角，抛给长子，意思是存下母亲的一点念想。敛裹时，门外亲属都跪在房前台基上，不时有人过来探头看一下，小孩们嬉闹如常，舅舅不时大声斥责。敛裹过程长约半小时。

5. 大敛：男性青年把棺盖抬进停放遗体的房间，上铺红色绸被。遗体被抬上棺盖，向门外移动。棺材停放院子中间。按传统说法，死者已经进入阴世，不能再见太阳，所以男性成员们用一块大布，高举过头，挡在遗体上方遮蔽阳光，直至入棺加盖。

6. 起棺：这是在家中举行的最后仪式，“起棺”意味着母亲永远离开这个留下无数记忆的庭院。棺材由男性族人肩抗出院，女眷开始“哭丧”。哭声并非自然哭腔，略有音调，几位年长妇女的音调感更强，说明哭腔曾经发展为含有一定规律的程序性音调，但在风俗渐改过程中，退化为纯粹哭泣，特别是年轻妇女，徒哭无腔。门外放起鞭炮，“平事”向盛有燃着木炭的盒内浇醋，洒向院中，浓重的醋味和火药味弥漫空间，这些都是消毒祛邪的手法。起棺过程，吹打班的主奏，换为年长吹手。老吹手的演奏，传统味道更浓郁。

棺材被男人们抬置巷口空地。家人纷纷移向院外，哭声震天。等在门外的拉丧人员，纷纷起立，拿执花圈。一时间，院巷口处纷乱异常。拦头招呼家人们排成队伍，待孝子“摔盆”。一直吹奏的乐班，突然停止演奏。有了连续不断的吹奏和纷乱的景象，突然静场，使离别场景显得分外凝重。狭窄巷道中，一排排亲

卷，面对灵棺，伏身下跪。长子率前，端起盛着五谷的瓦盆，抛向灵棺。“摔盆”意味着，孝子不能再为母亲端饭伺候，伤心之至，摔盆谢罪。扬起的瓦盆摔成碎片，盆中的五谷撒落一地。或许，正是为了令全体族众真切地听到“摔盆”的声响，吹手们需要停止演奏。这瞬时的静场，极具效果，碎瓦的沉闷一声，惊心动魄。吹手们恢复奏乐。男人们把棺材抬上灵车，套上“羽葆”。“拉丧”队伍，出巷上街。次序是：横幅、花圈、四支白幡、吹手、各色纸条扎成的“魂幡”、亲属队伍、长子纤拉灵车、汽车队。

## 二、仪式地点的分割——两类不同的音乐行为

院内僧尼做超度科仪的同时，院外吹手仍保持演奏。一内一外，一僧一俗，并行不悖。处于同一仪式却以分割空间方式，执行着各自功能的组织，分属于性质上完全不同的两类音乐行为。前者神圣，后者凡俗。僧尼在为死者的灵魂超度冥界，吹手在为生者的交往呼朋唤友。因为仪式功能的区别，两种音乐具有了完全不同的风格取向。为死者吟诵的经韵淡雅清虚，为活人演奏的曲目热闹火爆。前者以追慕亡人为己任，不饰其响，不求其烈。后者以最大限度地吸引宾朋为目的，但求其宏，且饰其华。

仪式中的空间划分寓意非常。吹手们谈论葬礼仪式中所处位置时，常常把处于院外的“待遇”视为一种侮辱性成规，这一看法和体验决非无中生有。一道院墙，分隔了两类音乐行为中非艺术的高低差别，以及主人对待两类音乐组织的态度和历史遗留下来的观念等级。前者是享受供养的僧尼，后者是前来乞讨的吹手；前者是为故去的老人请来的，后者是为招揽吊唁的宾朋雇来的；前者可敬，后者可贬。

1949 年后，礼俗仪式的传统主持者——僧侣，被政府取缔，僧、道、俗三种音乐组织共处一庭的现象，已不多见。我们所见僧尼的超度仪式，已是十分简化。昔日和尚、道士的笙管乐队和放焰口、做道场的场面，与院门外吹手乐班相对峙的景观，只能根据现有场面推想。空间中不同乐班的分列，展示了民间信仰的精髓，外化地表达出信仰层的区分。处于丧葬仪式操办地点中心位置的僧尼和处于边缘位置的吹手，都借用音乐手段表达仪式精神，但两种音乐因其所处位置的不同所起到的作用却完全不同。儒、释、道三家对祖先崇拜、灵魂轮回、超凡

羽化精神的阐释，集中体现在葬礼的僧道仪式中。仪式采用的音乐表达了信仰精神的核心，从乐器组合到诵奏形式，从选择曲牌到风格定位，无不体现着这些要求。寺院笙管乐队，音响悲凉，表情细腻，乡间唢呐锣鼓，音量宏阔，粗声大气。两种音响制造出的两种气氛，正是院里院外各司其职的功能。一个仪式，既需要令参与者细心体验的音乐氛围，也需要呼唤更多的人来参与。两者缺一不可。而今，僧道稀存，笙管无闻，一身而兼二职的唢呐吹手，只能在同一仪式中的不同时段，以曲目的不同，略示区别。

另据米脂文化馆馆长高万飞说，该县吹手因城乡之别而有院里院外之分。他说：过去财主家常有三道院，办事时请三个乐班。城里班子在内院，农村班子在外院，水平再低的就在院外。米脂县的赵家乐班，不能垄断城里所有生意，外来乐班也可以进城办事。但办事时，城里班子先吃饭，迎帐时走在前，农村的班子相反。

所谓“待若上宾”，当然就是请进院门。宅内宅外，也就有了高低贵贱之分。安置院外，当然具有一定程度的贬抑。米脂县吹手的位置，则有体现城乡之别与技术等级的含义。

## 第三节　仪式三

榆林市柴宪德（男、终年77岁）葬礼。

时间：2月11日与13日上午。

柴家坐落在一处大杂院中，面积约近50平方米。院中到处是碎砖块和堆积杂物。大门与院落间有段传统院落格局中的门道，尽头墙壁上设有土地神龛（有些门道的土地龛上写“土宫土府”、“土中生白玉”字样）。老宅的房椽，在多年的风吹雨淋中糟烂腐朽，墙体倾斜，视之欲坍。棺材停置院中，里面装有扫帚。家人说：老人年逾70，就要备好棺材，但切忌空放，象征性地放些杂物，表示用作他途，不是等人死。

刘振林的乐班早晨8点到此，面对院门，围炭而坐，吹打演奏。吹手常带两支哨子，备用哨子，横夹在耳朵眼里，用来方便。

8 点钟后，亲戚朋友陆续来祭奠。刘振林兼作执事，来客进院，就放下手里唢呐，大声喊“答礼、答礼”，喊声略有音调。他把客人引进停放遗体、摆设祭坛的主屋，再以浓重的音调喊“行礼”。遗体停放墙边铺席上，前设供桌。跪在供桌旁的孝子，递给来客纸张。来客下跪磕头，燃纸祭亡。完成吊唁，来客走进隔壁交礼金，“账房”在炕上记写礼单。完后，客人拿出自带的白色吊服，在院中套上，再到伙房领一份饭（厨房里有几个妇女做饭，并帮着盛饭），站在院中吃饭。亦有人一进院子就套上孝服，再履行上述仪式。榆林城里人，常年保留孝装，遇有葬礼，自带而来，无须置办。

也有些主家因为房间太小，来客不便进入，就在门口地毯上下跪磕头，把一沓纸钱，交给执事，由执事进屋，转交主家守灵人（守灵者，一般是儿子女儿），他们接过纸钱，在供桌前下跪焚烧。

**仪式叙述**

1. 账房：“账房”是主管登记“礼单”的人，一般由血缘关系较近的亲戚担任，出担此任者最重要的条件就是字要写得好。他坐在桌子前或炕上，收点礼金，记录钱数。按传统，亲家人吊唁不下跪，要备一桌“大祭”。现在不备祭，代以 200 元钱。一般来客，送 10 元钱，账房就拿 2 元钱找回对方。来客给 20 元，就找给 4 元零钱，此谓“还礼”。账房须提前到银行兑换大批零钱。柴家仪式中，是由执事递给来客折纸，先事祭奠，后交礼金。另有仪式是客人交过钱后，由账房和家人递给客人一份纸，意思是谢谢客人来烧纸祭奠，客人拿纸祭奠。

2. 覆三：发丧后第三天（13 日）中午 12 点半，柴家举行“覆三、洒扫”仪式。仪式由“平事”（阴阳先生）主持，无吹手。平事首先在家门口燃香，再到院门口和门道土地神龛前以及大门口燃香、烧黄裱、洒酒，孝子们跟随其后，燃香时下跪三磕头。

全家人汇聚正房，在死者遗像前下跪，供桌上插香。平事坐在左边，手执法铃，口中念咒。平事念一段咒语，就叫家人点燃一张纸，洒一碗酒。过程约持续半小时。平事的咒词，很难听懂，只可辨别个别词语。与字正腔圆、让人一辨可知的说唱、戏曲不同，不让人听懂，就含有了神秘性，玄机不能让凡间俗人全部明了，若隐若现，奥意难穷。咒语音调，只有一个乐句，不断反复，略有微小变

化。其他葬礼所听音调，与此相同。榆林地区的平事，“覆三”仪式所用的念咒音调，基本一致。

3. 洒扫：平事拿一支水壶，在院子和屋中洒扫。壶中盛水，称为“五行汤”。平事在前，几位孝子，紧随其后。长子手拿一碗，内盛豆子、米、谷子，凡遇门窗，都向其抛撒。后面的儿子（按长幼排列），拿一把扫帚，凡遇屋门，扫除两下。最后面的儿子，手执菜刀，向各个门框下端，象征性砍几刀。平事一直在前面念咒洒水，队伍在院中所有住户的房屋中绕一圈，把所有的门口、窗口洒扫一遍。邻居们在一边观看这一程序，他们说：“动了响器，就得洒扫一下，心理上是种安慰。院中各家都应洒扫，如果邻居外出，不必上锁，丧家有义务为其做法。”程序完毕，几个兄弟在屋前、院门口、土地神龛前下跪，平事摇铃念咒。最后，在门口与窗户上贴咒符，通称“唵气符”。停灵处，贴黄纸红字“停灵符”，屋门上称“日光符”，大门上称“天时符”，窗户上写“日光煞鬼”。这些都是避邪手段，为的是不让阴间邪气冲犯阳间正常生活。民间信仰的神秘性带有浓厚的巫术特色。“驱鬼役神之术，谈天论地之艺，皆能以蛊人之心，荡人之魄。”洒扫仪式就是这一特征的典型表现。

## 第四节　仪式四

米脂县高渠乡白家墕村杜聿兰（女、终年95岁）丧礼。

时间：2001年4月18日至19日

### 一、燃烧的窑洞

采访米脂县常文洲时，得知乐班将要到此办事。他邀我们一同前往，不过，立刻想到要我们在仪式中演奏某件乐器，就是参与敲锣打鼓，打打下手。这种考虑大概是因为多带几个白吃饭的人，会给主家增加负担。我们自然答应。其实，办事人家并不因为我们白吃饭而嫌弃，反而因为有个外国人捧场而高兴。我们也乐得凑凑热闹。米脂县文化馆馆长高万飞说，常文洲因年老体弱已不太出门办事，但这次他还是亲自出马了。



图6-2　白家墕葬礼中的常文洲乐班，中西乐器并用

乐班人员与演奏乐器的基本情况如下（中途时常变换）。

常文洲（大唢呐）、高九（大、小唢呐、小号）、常臭小（大唢呐）、赵毛选（大唢呐、小号）、姬旭天（萨克斯）、刘少华（小号）、朱山飞（小号）、牛娃（鼓）、李兴元（锣）、张瑞（鑔、小号）、郑师平（大钹）。

杜聿兰死于4月13日（农历三月十九），4月17日至18日（农历三月二十四日至二十六日）发丧。杜聿兰丈夫早逝（37岁病故），自己带着几个孩子辛苦度日。她教子有方，孩子们大都进城读书，上学提干。对于穷乡僻壤世世代代当农民的人来说，这是个了不起的家庭。杜老太太的儿女们，相貌英俊，气度不凡。大儿子毕业于西北大学数学系，现在米脂县中学任校长。大孙子毕业于苏州大学医学院，读完研究生，在太原工作。家中只有二儿媳妇（二儿子已经去世）。外地的长子、三儿子、媳妇、女儿、女婿、孙子，都赶回发丧，丧礼办得颇为隆重。常文洲亲自出山，可能因为这家人给的报酬较优渥。丧礼期间（三天），主家为吹手们专辟一间窑洞，管吃管住。

我们从一座座遮挡视线的山梁中，兜来绕去。驶进山梁间的沟壑中时，所见景物只限于四面土山，难以想象下个弯道后可能出现什么。道路在沟沟峁峁中穿行，少有平地，少有村庄。随着地势渐高，穿山破岭，终于折进一片开阔山谷，分层错落的窑洞以及聚集山茆上的人群，便一览无遗了。

小村庄只有四十几户人家，大多数窑洞建在半山腰，每户人家之间都相隔一段距离。杜家坐落在面南的山坡上。陕北民居的窑洞类型主要是“靠山窑”，又称“明庄子”或“延山式窑”。从土崖立面取洞，向崖体水平掘进，挖出单孔或并列多孔窑。多孔窑间可将相邻窑壁凿成“连窑”，从外面看去，似一张张半嵌在崖表的脸，当地人称“窑脸”①。露出的壁面装上窗户与门，上半部是花格亮窗，亮窗和门楣以一条方木框相隔，窗户上方是半圆形拱券。拱券和窗户分三个区域，组成一面半圆形花窗，中间区域为两扇通气窗和通气孔，两边为窗户。民间剪纸艺术就在这些空间处施展。陕北窑洞是人与自然结合的典范，充分利用了黄土资源，就地取材，因地制宜，物尽其用，弥补了木材短缺状况。

杜家窑洞前有块面积一亩多地的院落，几棵杨树刚刚返青，点缀平台。窑洞面南，层层山峦，黄坡展布，前景辽阔。18 日，阳光灿烂，空气清爽。

因为吃水困难，村民每天早晨要赶着毛驴到四里地以外的地方驮水。2000 年，位于山坡中间地段打了七口井，三口吃水（深度分别是 60、80、90 米），四口灌溉，总算解决了吃水问题。但大部分土地仍难浇灌，靠天吃饭。住在坡下，新井流出的水，依山借势，由上而下，流送家中。住在坡上，取水较难，还要人挑牲驮。因此，有能力的人家，纷纷在坡下开窑。杜家窑洞，处于较高地段，家中无人，原地未动，某种程度上反映了她家现状。此地的主要收入是粮食，山坡下种了许多梨树、桃树、苹果树，干巴巴的沟壑中，这些在春风中开满鲜花的果树令村民十分自豪。但品种不好，运输不畅（我们在借宿人家尝过苹果，味道不具备市场竞争性），并未给栽种者带来收入。

村民说，许多年以前，为了寻找水源，一群赶着毛驴的人来到此地，发现了淡水，决定定居于此。如今，小村已扩展到 40 多户，对水的要求不断增加。当地人几百年来最困惑的问题，难以改变。沙尘暴逐年增多，气势越来越猛，气候变化和水危机严重困扰生活，令外来人感到生存的不可思议。

杜家排窑，连辟四门，一个废弃不用，堆放杂物。窑前院中，沿壁用化纤布搭起一长排遮凉篷，下面摆放五张方形桌子。桌子旁边，围着一圈木凳。窑洞最东面，面西搭建灵棚，面前摆放花圈，前悬挽联“驾鹤仙逝”。窑洞前贴的挽联

① 赵荣、李同升：《陕西文化景观研究》，西安：西北大学出版社，1999 年，第 75 页。




图 6－3　陕北葬礼的灵堂

是：“一腔思亲恩未报，三年无改孝常在”；“亲恩未报只呼天，子职有亏徒洒泪”。灵棚侧面，摆放紫色纸扎成的庭院、二层楼房的纸件。女儿说：纸活只能女儿家送。灵棚中摆放供桌，上挂死者遗像。供桌后摆着棺材（1250 元）。供桌上的牌位上写（原竖写）：

已故　妣　　公讳维治<br>
　显　　常　　　　二位之灵<br>
新逝　考　　母杜太君

吹手围坐在窑洞对面空地处，扩音器安放对面，两个喇叭高挂在树杈间，把音响传播到山村的任何角落。架子鼓摆在右面，吹手坐在小木凳上，呈半圆形，面对排窑。地上摆放着暖水瓶和瓷碗。

米脂人把主持红事的人称“总管”，主持白事的人称“总领”，记录礼单的人称“理账”，管理来客的人通称“理房”，“看客”负责上菜时盘子放位，“按客”则负责客人分桌。这些职位由本家（族人）的男人分任。“总领”通晓什么亲戚打发什么礼，娘家、婆家，各有不同。各路亲戚可能因为礼数不到，争气斗

殴，或因家庭有隙，请而不来。有德高望重的人出面应酬，就会皆大欢喜。窑洞正面，张贴红纸，记录办事人员的职位名称和分管职责，可以了解葬礼管理机构。抄录如下：

**表 6－1：**

办事人员名单

总领：常文忠

礼账：常文均

灵前：常海均

土工：常文太、常海涛、常海根、常正

荤锅：常海珍、常文启、常文好

素锅：常文山、常文思、常文旺、常文林、常文直、常文彦、常随元、常维春

按客：常文元

看客：常海越、常福元、常福成、常志伟

端盘：常战元、常治文、常成文、姬乃厚

担水：常文根、常壮丽

洗碗：常维必、常海青

看乐队：常文富

净桌：常建英、常维忠

看平事：常正雄

主持丧礼的“总领”常文忠（68 岁），是杜聿兰的侄子。他介绍到：村里的“老总领”常文纲（69 岁）近日出门在外，所以代为主持。老人死后，先找“阴阳”（白家沟马家人）定日子。族中老者给死者沐浴、更衣、下地（停放门板上）、入棺。4 月 16 日到县城买酒、肉、菜、纸活、花圈等丧礼用品，聘请吹手，从常文洲家拉来大件乐器（架子鼓和扩音器）。

丧礼第一天：全体族人一起搭灵棚，把棺材抬置灵棚。上午 11 点，吹手、孝眷、族人同赴祖坟，把杜聿兰老伴的牌位接回来，这叫“扯亡灵”。牌位抬回

放置灵棚，让“两口子”同受祭拜。再搭帐篷，准备招待吊唁的亲朋好友。

第二天：吊孝祭祀、“祭帐”、“摆路灯”。

第三天：早晨“发灵”。根据主家情况，分为吃一顿饭与吃两顿饭的情况。如吃一顿饭，清晨发灵，回来吃饭，结束丧礼。如吃两顿饭，10 点发灵，回来平事“安土”，下午 4 点吃饭后结束。杜家经济条件较好，选择第二种。

常文忠说：

村里人口一百多，40 多户，全是常家人。原来本村与附近村庄的庙宇有土地庙（管理山鬼、野兽）、祖师庙、龙王庙（祈雨地点）、娘娘庙（位于陈家沟，那里还有城隍庙、马王庙）、老爷庙（关公）、佛家庙、财神庙。离此不远的“常遇春纪念馆”，是近些年新建的常家祖庙。建立以来，每年四月初八都在那里唱戏。家族有会，组织此事。“文革”中不敢公开办理丧事，“铺张浪费是极大的犯罪”（他张口说出毛主席语录）。本村没有吹手，附近也无说书人。办事外请吹手，不请说书人。

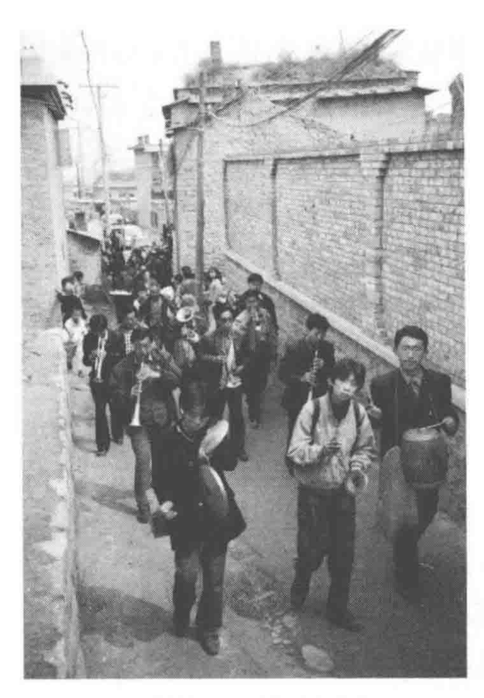


图 6－4　村中“拉丧”

因为全村都姓常，属于同一家族，所以一家有丧，全族共赴。小村庄里的每次死亡都被放大，因为每个人大家都熟悉，都是记忆的一部分。每家都给主家送一份礼，送礼者就有资格来吃饭。所以，葬礼三天，全村出动，人人参与，各家都不需开火，可以说是“一家喜事，万家同乐”。按照艰苦岁月形成的传统，米脂人一天开两餐，上午 10 点是一天中唯一的正餐，下午 4 点的晚饭，多吃面条。只有第三天早晨，因到墓地发丧，加吃一顿“炸糕”，意味“高”。小村人少，一年大多数时间都是寂静岁月，每个仪式和节庆，都是最热闹的时光，到处跑着游戏的孩子，发出

阵阵欢快的笑声。一排排椅子围在桌旁，全体村民或者说全体族人，汇聚一庭，同做同吃，共享美食和亲情。老老少少不分彼此的会餐景象，展示出穷乡僻壤保存的家族制度的强大功能和辉煌景观。饭后，族人各自回家干自己的事。

杜丰兰的孩子说：家人都在城里工作，如遇别人家发丧，我们家就很吃亏。每家都须送份礼，去吃饭的人越多越合算。我们家只有老太太和二儿媳妇两个老人，礼必须送，吃者却少。对不分彼此的乡村习俗，城里住惯了的杜家儿女已是颇有微词了。

翻看礼单上的人名，都是常家人，每家送钱多是5元，其中所写“大献”，指送礼者拿来的面食，即蒸好的、摆放灵棚供桌上的大馒头。许多礼物都是实物，现钱很少。礼单所写钱数，多据礼物折算而成。

此时此刻，我们遇到了已经在城市较少见到的聚居一处的大家族。遇有婚葬大事，举族共赴，不分彼此。令参与者体会宗族精神的仪式，就是传统宗族社会的典型场面。集居在小山村的一百多位居民，男女老少，无一例外地参与聚会。合族共集、抗拒孤单的聚会中，抵御着宗族面对的灾难和损失。举族畅饮、同锅共炊的会餐中，相互交流亲情，认同社区。每家都把自己家的桌椅板凳搬至丧家庭院，拆除个体小家庭界限融入大家的行为，得到族人鼓励。人生礼俗的所有事件都非小家私事，而是全村人、全族人的共同大事。长幼有序、辈分有别的成年男性，在不同职务中各负其责。宗族社区的秩序，就在这类交往中传授给下一代。

> 《张北县志》（八卷，民国二十四年铅印本）：
>
> 交际：人民日常往来应酬，相互接触之事务也。张北僻居塞外，往来应酬之事甚少，不易聚会，非遇会期或庆吊之事外，无他机会晤面；故每遇此等事发生，凡亲友稍有瓜葛者，即纷纷麇集，往往有不识面者……排难解纷之事，多由村长负责，亦有村中年高有德者为之排解，所谓“三位老人一员官”，得了即了……[①]

---

① 丁世良、赵放主编：《中国地方志民俗资料汇编·华北卷》，北京：北京图书馆出版社，1989年，第150页。

前文所述，民间丧葬音乐何以并不充满哀伤的音调，就在于音乐提供、铺垫的氛围不仅只有对先人的追悼，而是为宗族团结高奏欢歌。

## 二、仪式程序

迎祭饭：11 点 10 分。吹手在前演奏，引领家人队伍。前一人手拿托盘，上摆数支盛供品的盘子，献于灵前供案。家人在灵棚前下跪、磕头、烧纸。

参厨：11 点半，吹手在前演奏，家人列队走到做厨房的窑洞（主家左侧院子），给所有干活的厨师和下手们送烟酒，表达谢意。

迎帐（也称“祭帐”）：12 点，执事们召唤孩子们挑木杆或竹竿，把客人们赠送的红色、绿色的被单、毛毯、布料（共 23 条），搭在杆子上。两个小孩一对，一头一个，抬着杆子。十几个孩子聚拢而来，态度认真，积极参加。吹手领前演奏，顺序是：鼓、两支大唢呐、铜锣、小镲、两支小号、萨克斯、大钹。后面是：六个花圈，孝孙擎“幡”，孩子们的礼品队伍，最后是孝眷。孝子、孝孙及女儿所戴白帽，前有一块可以垂下的白沙布，称“遮羞布”。哭时把遮羞布垂下，遮蔽哭容。平常掀起，夹在帽边。儿孙手执一根用白纸糊裱的木棍，称“拄丧棍、孝棒”（女眷不拿），据说孝子有权用“孝棒”打仪式中无礼的人。

先放鞭炮，吹手吹奏。队伍在村庄前山坡的主要道路绕行一周，时常停下放一阵鞭炮。吹手边走边演奏，曲目有《世上只有妈妈好》等流行歌曲。从高高低低的山峦间望去，这支由彩幡、花圈、各色布料组成的色彩鲜艳的队伍，蜿蜒在只能并列两人的山路上，令人生出壮观而亲切的感受。人生礼仪对于偏僻乡村，确实是个极其艺术化和浪漫的事件。不但因为一眼望不到边的黄土缺少自然世界中的色彩，也因远离城镇缺少精神娱乐，葬礼中的艺术表演，为生活单调、无声无息的小山村带来欢快的声响。

返回主家，吹手继续在院中演奏，并加进放在此处的架子鼓。孝眷走至灵棚，下跪、磕头、敬香、烧纸。这时吹手的演奏最为红火，高扬唢呐，音响冲天，村人围观，大呼小叫。常文洲因腿不方便，不参加行乐，坐在原地。整个“迎帐”仪式约半小时。

## 三、花子送戏

12 点 40 分，“叫花子”申勤宗（50 岁、高渠乡安沟村人），下穿肥裤，上

穿戏装，来到院中。他的到来，给庭院带来一片欢笑。杜家女儿常小丽说：“母亲生前乐善好施，曾给这乞食人10元钱。他这是来报答恩情。”申勤宗先到灵棚前，下跪磕头，声嘶力竭地用哭腔喊叫，希望引起全场关注。村民们立刻围拢过去，呈半圆状，观看表演。申自报节目，开始表演，如“第二个节目，《人间寻得个好女婿》”。他采用村民喜闻乐见的说书形式，以数字为尾声的韵母，联系办事情况，即兴编词。如“说个九，九的九，主家办事有好酒”，每表演完一个节目，就夸张地扑通一下跪在灵棚前，磕一阵头，哭上两句。他故作丑态，引人发笑，扮演小丑角色。他说快书、唱小调、扭秧歌、翻筋斗。手拿扇子、小手鼓、小铃铛，自打节奏。他对众人说：“有钱难买灵前的调，我是米脂的赵本山（著名小品演员）。”表演完毕，“总领”过来，赏给15元钱、两盒香烟。问他：“主家好不好，大方不？”他回答：“这个主家好着咪！”

申勤宗的节目，都是传统形式，自学自编。自称“上至八十三，下至幼儿园”没有怕的人。平日的生活就是“送门戏”，即在别人家遇到婚丧喜庆、春节拜年时自动上门，给人唱小调山曲、要秧歌水船。主家给钱的数目一般10元，最多给过2000元（大概夸大其词）。有家靖边县的人，曾专门出车费请他去。他不张嘴要钱，由着主家给，一般都会管饭。“我每天能吃一碗肉，一年可挣一两万。”送娱乐上门的表演，在民间葬礼上也是一景。“花子”斗乐，已经成为乞讨手段，遍及葬礼。据老人回忆，一家人发丧，需特地招请一批“花子”来捧场，一是表示这家人慈悲心肠，积善普施；另一方面，“花子”的节目，可以给漫长的葬礼带来许多乐趣。

## 四、艰难的“待饭”

中午饭是一天中最重要的正餐，是吹手必须演奏的时段，称为“待客、待饭”。在农村特定的生活条件下，来客多，桌子少，需要分批用餐。常家葬礼，因来客人数，划成三批，分别用餐。第一批人是村外客人、亲戚、朋友（我们被安排在第一批），第二批人是本村亲戚乡邻，第三批是主家家眷。三批人分头用餐，道道热菜，离厨上桌，宾主执杯，相互劝饮，时间至少持续一个半小时。

所以，要在所有客人用餐时保持演奏可不是件轻松的事。经历过整个用餐，才懂得为什么当地吹手评价一位同行的功夫时，常常以可否演奏长达几十桌人用

餐的时间而论定。连续不断的吹奏，年轻人常常支撑不住。好在人数不少，可以轮换休息一下，喝口水、抽口烟、喝口酒，高九还用白酒洗洗汗滋滋的手，喝完酒之后的乐句，一定是一句酒精含量极高、忽忽悠悠的乐句。年龄最长的常文洲以身作则，自始至终保持演奏。可以看到，乐班掌门人与全体年轻人的师傅，是始终保持行业操守和老派规矩的典范，有意用职业操守感染身边徒弟。当责任与身体的承受度产生冲突时，起作用的只能是内心的道德戒律。在干燥的黄土高坡上，坐在几乎没有遮蔽的露天庭院，很快令人口干舌燥，更何况持续一小时以上的连续吹奏。从十几个吹手交替演奏、尚能略事偷懒、且已汗流浃背的状况推知，如果是仅有五个人的传统乐班，两支大唢呐不能停顿，无法轮替，背水一战的情况，真就是考验一名吹手功力的试金石，而且也是检验一名吹手定力的场合。吹手们眼中的“英雄本色”，就在烈日炎炎、耗时漫漫“无穷动”的吞吐中，立于同行之巅。常文洲只在乐器交替的短小瞬间，迅速喝一小口水，抹一把嘴，接着演奏，他的顽强精神制约着耐不住性子的年轻人。



图6-5　白家塌葬礼中常文洲鼓乐班，背影击鼓者为作者

演奏中，吹手们常常插入一长串对答乐句，如小号与唢呐各奏一句，交替对答。这些分声部的简单配器，既增加音色变化，也是调节情趣、解除疲劳的手法之一，更是不停歇的连奏中，唯一合法喘息一瞬的狭小空间。

“待饭”中演奏的曲目较随便，传统的、流行的、其他乐种改编的，无所不

吹，观念保守的常文洲，也参加吹奏流行歌曲。如果不亲身体验连续演奏的漫长，无论如何不能解释老吹手何以放弃立场，随波逐流，演奏时尚流行歌曲的原因。这是整整一场音乐会的时间！而且是中途不能因曲目变换而让乐手略事调整的音乐会！这个不近人情的漫长过程，变换曲目就是演奏家自我调解、解除疲劳的不多手段之一。曲目丰富，音调悦耳，可以令精神为之一振，耳目为之一爽。唯其如此，才能凄然地体会，积累曲目并及时加进新曲的至关重要。高九不断在电视剧和电影中记录新歌曲，这次带来了一张刚刚抄记的、记谱不太准确的歌谱，难言之处，大概从他那张年轻的脸上不易觉察，却能从他偶尔放下唢呐的叹息里体味出来。某种程度上讲，与其说吹手演奏流行歌曲是为了取悦听众，不如说，这张开列着各类曲目大杂烩的清单，是为了自我调整不得已而为之的精神会餐。试想，为了生存而不是为了娱乐，必须不停顿地演奏，对付疲劳的手段还能是什么？城市音乐家在指责吹手趋时骛新、不守传统时，是否理解那些摔在干涸土地上的汗珠？没有新鲜活水的滋润，就会像干涸土地上的苗，生不出果实。

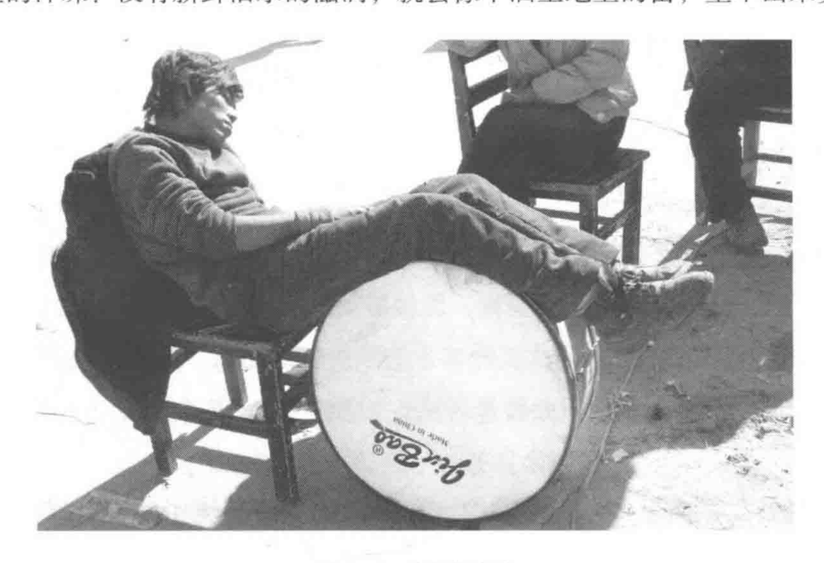


图6－6　疲惫的吹手

待所有客人吃完饭，总领来请吹手，他对常文洲说：“老哥，来吃饭了。”连续演奏一个多小时的吹手，此时疲惫不堪。年轻吹手蜂拥餐桌、饕餮如虎的形象，令人心颤。

漫长白日，吹手连续吹奏两天半，酷暑中坐不住的年轻吹手不免烦闷，常常

到阴凉的窑洞里抽烟聊天。常文洲不时大声指责徒弟不坐在吹手应坐的地方，“到屋里串”。他说：“你们这些人不盘算，撂下个摊子没有人。来的早，走得迟。音乐接不上，让主家人怎么看？”常文洲传统观念强，遵守老规矩。主家付了钱，就在位置上一动不动，并让乐班始终保持一定数量的人头，即使休息，也待在原地，不能冷场。有常文洲的叮咛，年轻吹手稍稍收敛一点，不敢偷懒。

### 五、摆路灯

晚上 8 点。全体族人由一前一后的两支燃灯引领，走出家门。所谓“灯”，就是用铁丝绕成一个圆圈，内里套上沾上柴油、裹满锯末的麻布，状似一盏灯球。执灯者用长木杆挑着，走一段路加一次油。队伍顺序仍然是吹手在前，族人相随，家人殿后。出发时先放鞭炮，向漆黑夜空施放焰火。到达村边一片空地，开始设祭。有人专门抬来一张小桌，总领在上面摆上酒、供品、香。先男后女，下跪磕头，点烛进香，洒酒烧纸。吹手侧立一旁演奏。女眷们的哭声和着音乐，飘散于茫茫夜空。反反复复的程序，置于不同时段，便有了变幻意蕴，夜空中的祭祀，更加庄严神秘。

返回之路称为“摆路灯”。队伍前面专有两人，一人手提布包，内有沾上柴油的锯末，另一人手抓锯末，每隔两三米，一左一右，撒放路旁。挑灯球的人，垂下灯球，点燃聚成小堆的锯末。点燃的小火堆，分列两边，延续下来，形成一条“灯”路。队伍以“灯”为坐标，缓缓游动。没有电灯、黑黝黝的野外山坡，“灯街”既神秘又壮观。幽幽火苗分布于狭窄蜿蜒的山路，等不及大人们慢腾腾行走的孩子们，在“路灯”上跨来跨去，故呈惊险，使“灯街”上熙熙攘攘，尖叫频传。

“摆路灯”的意思是：死者魂魄，在熟悉的生活环境中游荡，家人点燃路灯，引领回家，接受祭祀。

每隔一段路程，寻一宽阔处，负责点放鞭炮者就停止燃放，队伍驻足。申勤宗就在人群围成的空地处表演秧歌、水船、翻筋斗。吹手的乐曲，由慢渐快，控制着舞蹈节奏。村中族人，挡在队伍前，拖延时间，延长表演。因地方狭小，需要宽阔场地伸臂踢腿的申勤宗与围观村民常有冲撞。村民对申勤宗，颇事戏弄，带有相当程度的侮辱。敏感的申勤宗，虽然很不高兴，也只得忍气吞声。吹手也

因故意拖延而不高兴，有人用手托举唢呐，示意让唢呐扬起来，吹得更响些。昏暗灯光中，不难看到闪过吹手表情中的恼怒，但他们不敢发作，掉转头去继续演奏。从村外祭祀到返回家院，这样的拦路共有四次，让申勤宗和吹手们精疲力尽。



图6－7　高九（左1）带领乐班

摆路灯过程中，有一村民手托长形木盘，上放烟酒，不断拿烟酒敬献吹手和客人。吹手用嘴吹奏乐器，顾不上抽烟，常常一扬脖，喝一小杯白酒，伸手把烟夹在耳后。

队伍回到主家院子后，吹手回归原位，家人行至灵棚，意思是把游魂接回家来。总领让男眷下跪磕头，烧纸敬香。此时，女眷放声大哭，悲恸欲绝。哭声难禁，持续很久，总领过来劝慰："不要哭了，还有生活呢。"

吹手在院中再吹一曲，辛苦一天的演奏终于结束。老一代吹手常说地位低下的境况，"走在人前，吃在人后"。随着收入提高，吹手的地位似乎已经发生了本质变化，但观察"摆路灯"拦路表演的过程，明显感到受雇于人、听人指使的恼怒与无奈。农民观念中，吹手是个需要仰仗他们施予才能生存的阶层，因此也就是个可以戏弄的群体，是个必须服从雇主意愿、俯首听命的阶层，曲艺、舞蹈表演者，则几乎被视为"叫花子"。善良的农民，在对待与自己一样贫苦的阶层时，却表现出令人难以置信的残忍与冷酷——人类恃强凌弱的劣根性，在农民

对待艺人的态度中表现得淋漓尽致。

在这片远离贫富悬殊的城市、质朴无邪的山沟里，我们一面体会着夜幕四垂的安详寂静，一面谛听到被践踏者的低泣。

## 六、发灵

4 月 19 日上午 9 点半，早饭吃炸糕。村中年龄最长的族人（80 多岁），坐在锅台上，用一漏勺，在油锅中搅拌、捞糕。村民说：不管谁家发丧，都是他炸糕，他炸了一辈子的糕。



图 6－8　走向家族墓地

是日大风，队伍向墓地出发，执幡与抬花圈的人，举步维艰，吃力异常。队伍次序：吹手在前，孝孙执幡，花圈跟后，四人抬棺材，后随家人。步出院台，总领主持“路祭”。路中放一小桌，上摆供品，孝眷下跪，洒酒烧纸。风把花幡和花圈的纸条纸片狂吹上天，路边树枝挂满纸屑。

常家墓地，位于村庄侧后面山沟下的坡地中。三三两两埋在野草中的坟墓，裹着青苔的墓碑以及被岁月侵蚀得渐渐模糊的字迹，历历在目。一族人都长眠于家族墓地。先人坟堆，大大小小，错列山凹，墓碑上的岁月，告诉后代祖先在此居住的日子。墓地位于两座小山中间的平缓地带，一条沟壑，伸展在前。常家人

说，此处地势，前面是家，后面是山，脚下是壑，风水很好。

因杜老太太的丈夫早已去世，现在要把两人合葬。生不同林，死要同穴。所以，就不仅是挖一墓穴，而是用砖垒建成一座像样的墓室。家眷点燃一盏长明灯，下至墓室，整理位置。平事（阴阳）在墓室中用罗盘定位，大风把墓室边的松土狂泄入墓坑，上来时，他已是满头满身的黄土了。平事在坟堆后“祭后土”，念的调子是个来回反复的乐句。男人们开始用绳子把棺材一点点放下去，为了按照平事测定的位置，花费了很长时间。下棺时，家人对蹲在土壁后面躲避大风的吹手们喊“吹起来”，吹手们不情愿地拿起唢呐。当他们把凄婉的音调送出唇边时，狂刮的大风也把黄土送到他们嘴里。

平事开始在坟旁挖出的土堆上，手摇纸幡“招魂”。纸幡在狂风中飘起长长的纸条，惨白的太阳在黄土卷起的风沙中愈显黯淡。一棵当地少见的粗大老树枯死山头，它的枝干经受不住狂风吹拉，摇摇欲折。平事一手摇幡“招魂”，一手把一个上写亡人姓名的纸条抛入土中。几个年轻人，手拿铁锨，抢上前去，迅速向墓坑里埋土，意思是把魂压入土中，埋进坟墓。

风扬沙尘，新冢渐实。“纸活”在坟前点燃，因风力强劲，烁然迨尽。

杜家后人多由外地而来，应在三天后举行的“覆三”，不能按规矩进行。家人们象征性地离开坟地，在不远的地方避会风，再转回坟地做“覆三”。回家后，平事主持“安土、洒扫”，用五行水、菜刀、五谷打恶。祭土地神的仪式，通过咒语达到保护家院平静。

谈到发丧时下雨好不好的问题，当地流传着这样的民谚：“后代要富，雨浇木（棺材）。后代要穷，雨浇棚（灵棚）。”意思是第三天出殡时下雨，是好兆头，第一、二天，吊孝时下雨不好。大概，第一、二天葬礼主家希望来客越多越红火，而下雨自然会减少客人数量。常家人待人宽厚，为有外国人（钟思第）和我们的采访而感到自豪，反映了家中办事有更多朋友参加是家族骄傲的心态。

杜家儿女，拿出刚刚印出的刊有杜聿兰照片的《常氏家谱》。他们为常氏家族出了明代开国元勋常遇春那样的祖先而自豪，近代以来，常家出了许多杰出人物。具有讽刺意味的是，一个葬礼中，既有在城里为官一方的常家人，也有同属一个家族的唢呐吹手。常氏后人聚族而居的常石畔，产生了大批吹手，在过去，这是使家族蒙羞的家史。吹手阶层曾是罪犯家族，是“不耻四民”（士农工商）

的下人，隶属乐籍。明代被贬为罪犯的常氏家族，是否直接导致了后代如常文洲者成为吹手的历史原因，我们尚难找到确切证据。但是，常氏族人在当地代代相传的血缘族系，确实未曾中断，这个家族（常遇春家族后来遭贬）在历史中所遭受的不公正待遇，也就可想而知。现代人心目中，吹手不再是被人歧视的人群，常家人谈论家族成就时，也一样列举常文洲参加北京亚运会的壮举。吹手在艺术上的成就和取得的社会声望，与同一家族成员在其他领域中取得的社会声望具有同样分量，同样令常家后人自豪。

## 第五节　两位“阴事”的自述

### 一、“平事”（“阴阳”）马士忠

马士忠（66 岁，2000 年）是米脂县高渠乡年家沟人，高中毕业，做“阴阳”已经祖传七世。他说：

> 一般人称“阴阳”为“平事”。所谓“打殃单”是“阴阳”开列的单子，老人是什么时候没的，根据死者的八字和历书，推算应该什么时候埋，测定动土日期和葬礼日期。“偷丧”发生于夏季，因怕尸体变质，先“不动声”（不请吹手）的埋葬，再按阴阳所算日子，请吹手正式办事。冬天天寒地冻，不怕拖延时间，儿女们也愿意让老人多停几天。祭祀仪式中所念之词，都抄录在家传经本《安土神咒》中。墓中、坟前用罗盘测定方向，是为了使棺材摆放的方向，与坟外墓碑的方向保持一致。“替罪鸡”是在亡人死时用，用鸡冠血献后土。外出办事的报酬，一般 80、90、100 元。我爷爷与父亲会看病，也在修建窑洞时看风水，给娃娃开锁、过关，但不附体驱病。五六十年代，可以外出办事，“文革”时期不敢干，称我们是“牛鬼蛇神”。80 年代以来，开放了，重操旧业。平日种地，来请的人不多，每年约有十几次。

## 二、“揽头”阎向成

阎向成（82 岁，2000 年）是榆林城里最著名的“揽头”，他说：

我父亲就是揽头，家中寒苦，没上过学。榆林城里商人多，大部分去内蒙古换毛皮。所以娃娃们不念书，大都去学生意。我从 17 岁开始干这行，懂得葬礼上的所有细节。葬礼中，“揽头”比“执事”的地位高。原来应该是揽头负责到各家报丧，称“做官”的为“老爷”，称“做生意”的为“老板”。带着几种规格的白布，有六尺九寸的、有一丈二尺九的等，少一寸都不行，也不能用整数。根据不同身份，送不同规格的布，外甥、娘家、舅家，各有尺寸。送布的意思，一是报丧，二是让人做丧衣，称为“袍布”。过去有钱人家，白事搭白棚，红事搭红棚。结婚人家搭棚前，先到染房定颜色，专门扯布。有钱人家在棺罩上搭彩棚，用红布“棺帷”裹住，不见棺木。棺木的厚薄，表示丧家的财力。抬棺材的人数，分为“十二抬”（12 人）和“龙王抬”（16 人，前 8 后 8），“龙王抬”的棺帷用红绸。

榆林人思想上瞧不起吹手，不愿做吹手，只有绥德、米脂人才当吹手。吹手是“龟子、王八”，最下贱的，娶不起女人。民谚有“一不磨剪子，二不剃头，三不要把戏，四不抓猴，倡优 Li Che（无人可以解释是哪两个字）臭裁缝”。这些人都上不了考场。过去办红白事，吹手吃饭在搭棚外面，吃的待遇与客人一样，12 件（12 盘菜）一件不少。现在吹手可以上席了，在棚内与客人一起吃饭。绥德、米脂的吹手有“送坟”习俗，榆林吹手不跟棺到墓地，原来的和尚就是如此，一直延续下来。农村的吹手用大号，来人吊唁，远远的吹响，用于敬告。城里的吹手不用号。红白事不请说书人，只有庙会有。我喜欢老调子，不喜欢流行歌曲，人家悲恸，吹这些曲子？

谈及 80 多年的日子，他说：

改革开放以来，是一生中生活最好的时代，大米、白面有得吃，还常下馆子。我喜欢毛泽东时代，干部不贪污，但老百姓的生活太差。邓小平让大

家个人干个人的，谁有本事谁干。毛泽东时代能喝这个酒（他指着桌子上的“西凤酒”）？那时只能打散酒，用桶装。那个时代办丧事，不穿孝衣，不请客，一个人每月25斤粮食，谁敢请？“社教”（1964年）、“文革”时，政府组织发丧，揽头挣了钱也要上交政府，由政府发工资。一般人家要去政府找揽头，不敢私下找。我不信仰佛道，“文革”时两派，我谁也不信。我发丧人，就是做善事。

阎向成年逾80，身体健壮，饭量不弱于年轻吹手。敛裹中，他捆扎尸体的有力、熟练、快捷和美观，给人留下深刻印象。这门常人不愿从事却家家户户离不开的职业，不但需要胆量，也需要技术，更需要细心。老人故去，儿女们多十分挑剔，礼数未到，必遭责骂。而他正是以其细心，赢得了榆林城无人不知的“阎师”美誉。虽然他并未受到特别尊重（丧家请客时不请他，在院中与吹手一起吃饭），但大家谈论他时，仍然觉得他是三百六十行中、掌握着一项常人难及技术的“状元”。

操持民间仪式的人群中，“阴阳”、“平事”是基本成员之一。虽然不排除他们行为中的功利目的，但年龄较长的“做阴事”的（当地人对此类人的统称）普遍认为，“做阴事”是行善积德，甚至不乏自诩地向丧家后代说，“我承办了你爷爷辈、父亲辈的葬礼，送了你家两三代人”，因而对被人瞧不起的弱势阶层具有自我宽慰调适的功能。虽是通过臆想方式解决现实困境，但确可缓解外界对一个不得不从事“卑贱行当”的个体的压力。行善一方“来世报应”的企望，使得生活在底层的人，获得了生存勇气和慰藉补偿。民间信仰使处于困境中的民众，减轻负担，获得心理稳定。其功能有消极的一面，也有积极的一面。

我们不愿意触动他内心深处那份不愿意谈的“卑贱”职业，但设身处地地想，人至晚年，夜里睡不着觉，会反复念及年轻时躲躲藏藏的问题。看到一代代人长，想到一代代人亡，许多人被他亲手送走，那颗常常与别人比较高低的心，肯定会得到满足。生活底层者怎么安慰自己，用什么理由解释年轻时认为不如意的职业？如何总结一生：还算活的不错，有点意义，对得起父老乡亲。每个人的一生都会犯错，甚至有点罪，但通过一件件为普通老百姓服务的善行，灵魂就得到救赎。他这样选择的传统支点，就有了体现孝道、睦族、和谐等堂而皇之的理

由，掩盖了为生存打算的小私心，这样的总结相当令人满意。

采访中常常触及许多老人的矛盾心态：他们一边怀念毛泽东时代没有贪官污吏，一方面又觉得那时生活太穷。对现实中的贪污腐败不满，但又对生活水准相当满意。阎师的话就是典型。20 世纪 80 年代以来，无论是城市还是乡村，生活都有大幅度提高，像阎师这样生活于底层、吃百家饭的人，最能感受到每个家庭的改变。从入口的饭，到下肚的酒，再及身上的羽绒衫，他品到了时代的苦与甘、冷与暖。老人家轻描淡写地提及一次次亲历的仪式，把握住了关键，切中要害。一般来说，老百姓只关心下一顿吃什么，至于谁是皇帝并不太关心，“城头变换大王旗”，无非是老百姓更苦。但这位老人却关注着让自己日子过得像样起来的国家领导的变换，不仅是因为他出生在一个不知道下一顿在什么地方吃的家庭，更因为他从事着不知道下一顿能否吃得更好一点的行当。

## 第六节　丧葬仪式功能

马林诺夫斯基关注到葬礼仪式如何减轻死亡对于个人和家族带来的压力的问题，拉德克里夫－布朗注意到葬礼何以引出地方组织、制度及促进团结的功能的问题。在生活经验的层面上，中国人的死亡观也同样体现了这两个方面的诉求，即与血脉相连的家族观密不可分，通过子子孙孙的延续，也通过子子孙孙的参与，让后人看到祖先精神的另一种存在，生与死在此意义上获得了超越。这不是宗教观，是生活经验，是中国人对待死亡的基本态度。上述葬礼仪式已经相当程式化，操办者执行的一套繁复的“礼数”，减轻了家人的精神负担，行为背后，当然是维持家族伦理的“礼乐”制度。

### 一、屡禁不止的葬礼

1949 年后，政府一直致力于减轻农民负担的政策，节俭办红白事。这当然出于好意，然而却始终不被老百姓理睬。操持婚礼丧礼，砸锅卖铁凑礼钱，既搭进钱财，又搭进精力，真是费力不讨好，但“大操大办之风”却屡禁不止。吃力不讨好的“陋习”，一轮接一轮，谁也煞不住。何以老百姓偏要与一心办好事的政府对着干？人类学家当然不会就事论事，只有考察乡村生活的实际，才能得

出正确判断。所以，考察乡村社会到底为什么与政府对着干的终极原因，才是努力方向。

先说婚礼。姑娘出嫁，是件麻烦事儿，要花很多银子。穿金戴玉，戴项链，戴戒指，索聘礼，图的啥？因为男女不平衡，男人成家，爹娘分给一块土地，有过日子的本钱。男性社会，不让女儿获得娘家人的土地，能够带走的财产，或者说娘家人给的嫁妆，就是金银首饰。

这是一种解读法，还有另一种解读法。人类学记述了非洲部分地区保留的“成人礼”程式。男孩成年，要被单独圈在由长老监守的人迹罕至处。成人礼一般在十三四岁，不像现代城市人穿上干净衣服到天安门广场列队宣誓。这个年龄的人，根本意识不到自己成年，怎么让他产生刻骨铭心、终生不忘的记忆？与“饭来张口、衣来伸手”的少年时代告别？懂得从今以后必须承担社会责任？非洲土著的办法，就是把他关到谁也找不着、谁也靠不上的深山老林，由一群老人陪着，断食数天。不用说饿上一天两天，就是一顿两顿，也足以让人昏天黑地。有此经历者，定会刻骨铭心，一辈子记住这件事。20 世纪 60 年代挨过饿的人，至今还能记得痛彻肺腑的饥饿感，那是一种透彻骨髓的身体记忆。生理上的强烈刺激，产生了心理上的强烈记忆。必须用强刺激才能让一个懵懵懂懂的男孩意识到自己成年了，从此再也不是在父母身边撒娇的孩子了。社区不得不以残酷的教育方式和成人礼，让孩子觉悟，意识到问题的严重性。刺激产生了什么？就是醍醐灌顶、当头棒喝、天打五雷轰式的“社会性断奶”！此时此刻，他知道了，爹娘不再养活自己，必须自己养活自己，必须面对冷酷的人生，承担社会义务。因为，仪式之后，你就是社会人了。集体劳作必须走在前面，像男子汉一样扛大个；面对战争，冲锋陷阵，英勇杀敌，肩负成年男人承担的族群责任。这种强烈记忆，比天安门广场前宣誓要深刻得多。这就是仪式的功能！

话转回来，男孩子娶媳妇，女方家族如何让刚刚懂事的新郎懂得珍惜？什么可以让一个还不怎么懂事的“大男孩”，懂得家庭来之不易？只有一个办法：花钱。不是一点小钱，而是足以产生像饥饿一样“疼痛感”的大把花钱：盖新房，买家具，邀亲戚，请朋友，山珍海味，大办宴席，雇八抬大轿，请鼓吹班子，一路吹吹打打，招摇过市，尽人皆知，在家门口聘戏班，招引左邻右舍、乡里乡亲，前来观看，自然还少不了一套显示诚意、像模像样的聘礼。要让男人重视，

就得让他使劲花钱，并且产生强烈的“疼痛感”。

这就是仪式的拐点功能。这也就是乡村社会何以大操大办婚礼、葬礼、请戏班子、鼓乐班子的内在功能。一系列行为，绝非表面上的音乐活动、艺术娱乐那么轻松。仪式产生功能，观念产生行为，如此操作，绝不是“娱乐”一词可以解释的。整个家族从吹手那里买到了操办大事的心安理得，买到了孝敬父母的好名声，买到了新婚典礼的欢天喜地，买到了张灯结彩的红红火火。听到唢呐，人们就知道人生的临界点到了。即使人们瞧不起吹手，至少看着他们把熟悉的曲调吹出来并派上用场，并且获得了喜庆效能因而充满好感和欣喜。

正如梅里亚姆的“三角关系”排列出的模式：“行为”绝非音乐，“音乐分析”永远解释不了“行为”本身的动因，得不出社会学层面上的正确结论。“观念”才是引发“行为”，带来“音声”的本因。有了这个“礼”，才有那个“乐”。政府屡禁不止的“大操大办”，源于根深蒂固的传统观念，核心是家族，核心是“孝”。你说你重孝道，老人去世，连丧葬仪式都舍不得“大操大办”，还叫“人伦道德”？在乡村社会还有发言权？谁简化节约，谁就丧失人格，丧失形象，得不到乡亲尊敬。

音乐学家动笔前，必须一半思考音乐学的问题，一半思考人类学的问题。20世纪60年代前的音乐学，把关注点放在音乐本体而非音乐发生的仪式上，如此说并非清算以前的研究，亦非清算以前的研究者。20世纪末，学术界转移重心，关注仪式，颠覆由来已久的书写方式，不如此，理论框架就不会被现代人接受。

> 更为关注仪式的在现在复杂社会中的存在和用意，关注仪式行为、象征符号与政治和权力的关系；并且注意到仪式作为社会认同与社会动员的方式之一，既可以有整合、强固功能，又可能具有瓦解、分化的作用。仪式、神话、信仰体系并非缘于政治真空的环境中，它们反映、增强、并弥漫于政治权力中。所以应该探讨谁为了什么目的创造出这些意识形态，其创造和运用除了揭露出心智逻辑外还揭露出权力的运作。[①]

---

① 郭于华：《仪式与社会变迁》，北京：社会科学文献出版社，2000年，第2页。

仪式是特定环境中的乡民的生存之道，符号解码，既让人胆战心惊，又让人兴奋不已。民俗活动，繁复庞杂，无论历史积累还是现实延伸以及礼俗变数的无穷组合与升级，都举世无双。如此解码，民族音乐学的解剖刀，才算插到了中国乡村文化的肺叶上！

## 二、聚餐、礼单与宗族社会

家里举行祭奠仪式的用餐比较简单，客人交的“礼金”其实就相当于饭钱。埋葬第三天举行“覆三、洒扫”，来客也要送一份礼，一般30元，也等于祭奠者自己带来了一份饭钱。覆三后，主家办一顿正式宴会，答谢亲戚朋友。由于住房狭小，更由于现在城里人手头宽裕，宴会多安排在饭店。按2000年的价格，一桌280元，10人一桌。10人带来300元，正好就是这桌酒菜的价钱。

榆林人的葬礼宴请规格，有一套规范系列，所谓12件、10件、8件，指由盘碗数量代表的、特定的配菜。菜肴可以说是“绿色食品”的楷模，县志上叙述了种类众多的美食，饭、面、菜、饼、点心，清芬蔼然。山珍海味，时鲜果蔬，形形色色，无所不具。菜肴数目成为办事人财富、地位、至孝形象、社会威望的象征，在贫困环境中，这顿丰盛会餐，具有相当吸引力。

中国民间宗教的活动常与一般意义上的宗教活动不同。涂尔干（Durkheim）说：

> 宗教生活一旦开始，任何带有日常生活特点的行为都要被禁止。吃饭就属于这样的行为，它本身是凡俗的，因为人每天都要吃饭，而吃饭满足的是纯粹功利和物质上的需要，它是我们平凡生活的一部分。因此，在宗教的节期里，必须禁食。[①]

可以把涂尔干关于吃饭的理论作为提示，分析中国的聚族会餐。与某些宗教禁食的习惯不同，中国民间信仰与日常生活不分离，会餐是宗法制度中最重要的活动，与西方式宗教不同，祖先崇拜已被融化于日常。家庭宴请宾朋，执觞送

---

① 爱弥尔·涂尔干：《宗教生活的基本形式》，渠东、汲哲译，原著发表于1912年。上海：上海人民出版社，1999年，第402页。

酒，是向日常生活中帮助过自己的人表示友好的方式，是让全体成员参与社区生活的形式。大型会餐之时，宗族内各个家庭的贵贱之别、贫富差距都被消除。经济条件不好的，不必害羞寒酸；家庭富裕的，也无法显示富有。一切由宗族机构统一组织，不分贫富，一视同仁。吃饭是享受，会餐则是享受的扩大，时间比平日吃饭的时间多出几倍，是延长了的享受，更何况品类繁多的菜肴难得一尝。放下农活，撂下生计，在充分的理由下悠闲消遣。聚集的热闹，把交流的冲动和温情传播给所有参与者。这是地方知识、本土意识的典型表现。

会餐已经成为一个符号，成为宗族团结的象征。分散为小家庭的族人如何在一个场所相互沟通，会餐就是途径。因此，会餐就不仅是吃饭与解馋，还是接受集体意识的方式。参加丧葬，参与者的感受并不是悲伤，而是责任。因此说，以会餐为象征的宗族集聚消失之日就是宗族社会瓦解之时，如同现代城市居住着的互不相干的居民一样。

集体行为关系社区利益，作为对参与的回报，组织者和所属的宗族管理者，有必要为大家提供享受。美酒佳肴，自然是从物质层面回报族人的实际享受，音乐伴奏、戏剧表演以及红红火火、团团圆圆的气氛，则是精神层面上的享受。老百姓眼中，音乐、戏曲是贵族享受的奢侈，乐班、戏班是单一家庭难以聘请的团体，依靠自己的力量难以企及。只有在仪式中，在人生大事期间，在为家庭、宗族尊重的老人办事的日子，才能倾力而为，偶然一睹。录音机发明以前以及尚未普及前，日常生活中没有音乐。此时此刻，伴宴乐队排列面前，演奏流行的戏曲唱段，吹奏喜闻乐见的乡音俗曲，多大的享受呀！

聚族会餐是家族祭祖仪式的重要项目，借以聚集族众、团结族人、亲和长幼。北方的祭祖仪式已经退出舞台，聚集族人于一堂的功能，借寓在葬礼宴会中。古代繁缛的祭祖仪式，随着时代删繁就简，渐与葬丧仪式合而为一。村庄中一家农户的葬礼，包括了全体居住者，反映了一个家庭在生活空间中与不同社会层面的关系网。祭祖仪式虽然式微，但宗族网络依然发挥着巨大功能。于是，乡村的葬丧祭祀就不仅是对先辈的怀念追穆，更是平衡乡族关系、维护社区秩序的延续形式。我们在“礼单”中，特别是在当地有一定威望、有长期居住史人家的礼单中，看到数以百计的姓名，数量之大，规模之广，涉及各个阶层。长达几十页、工工整整、密密麻麻、写满人名的“礼单”，包括了城镇中相当范围的家

庭，特别是久居于此的老户。当老户们聚集起来，大部分人相互熟悉，不是亲戚朋友，就是同行同事，或者亲戚的亲戚、朋友的朋友、同事的同事。谈论起一个相熟的面孔消失时，自然聊起许多共同的话题和亲切的回忆，这些共同话题和回忆，使参与者对居住的社区相互认同。如果落实一份“礼单”上所有参与者的亲缘关系，便会发现老城里密密麻麻的关系网。当这张大网中的一目破裂之时，所有被网于其中的人便集聚起来，重新修补，使它继续发挥连接作用。

乡村基层组织的宗族制度，在封建社会受朝廷控制，强宗大族对地方管理者一方面构成威胁，另一方面又是保持稳定的积极因素。随着百姓经济地位的提高，由宗族发展而成的地方组织，迫使统治者纳入管理体制。“到了明清时期，虽然朝廷为了维持古制而保留对品官以外的民众‘敬宗收族’的限制，但是在基层社会的组织中却已经通过里社、乡约等形式承认了宗族组织的合理性了。”[①]

> 宗者，何谓也？宗者，尊也，为先祖主也，宗人之所尊也……古者所以必有宗何也？所以长和睦也。大宗能率小宗，小宗能率群弟，通其有无，所以纪理族人者也。
>
> 族者，何也？族者，凑也，聚也。谓恩爱相流凑也，上凑高祖下至玄孙，一家有吉，百家聚之，合而为亲，生相亲爱，死相哀痛，有会聚之道，故谓之族。[②]

葬礼仪式音乐常常并不悲哀，特别是唢呐音乐。仪式活动何以百戏杂陈，鼓乐喧阗，发展至今，则是流行歌曲，贯堂盈耳。老人不但对此容忍，且其乐融融。考察宗族制度就会理解，此种场合的功能并非哀悼亡灵，而是团结族众。艺术活动是为族众聚集铺垫背景，为取悦族众而陈乐设戏。葬礼仪式的功能，尊祖敬宗，追悼亡灵，派生出团结族众、欢聚一堂的场面，音乐功能亦系于斯。“百家聚之，合而为亲”，是葬礼功能，也是丧葬音乐的功能。

---

① 王铭铭：《逝去的繁荣》，杭州：浙江人民出版社，1999 年，第 186 页。

② （清）陈立撰，吴则虞点校：《白虎通疏证·卷八·宗族》，北京：中华书局，1994 年，第 393—398 页。

## 三、方志记录的葬俗

到达一地，首先想到的自然是地方志书、笔记小说，之所以想到这些一段时期不被学术界重视现在则越来越被看重的旧籍，原因就是载录的历史信息。陕西的县志中，记载着乐班的不同人数：

> 《同官县志》：翌晨出殡。行起柩礼毕，孝子捧纸盆摔路旁，执绋前行，曰“扯纤”。乐司（少者四五人，多则八人、十二人、十六人不等）前导，亲朋前后送葬。[①]

旧时礼俗中的冠婚丧祭，都请吹手参加。冠祭二礼，现已废止不行。吹手参加最多的就是婚丧二仪，葬礼中积淀的传统比之随时代而变的婚礼更具持久性。《米脂县志》载：（葬仪）“大抵袭明之制，有清二百余年迄未改变，故当时有‘吉从凶不从’之谣。”[②] 所以，从葬俗了解民间信仰更为直接。

丧葬仪式，因城乡之别略有差异。乐班活动的主要不同在于：市区吹手仅参与家中祭奠和城区“拉丧”，止于市郊，不至墓地。农村吹手不但参与家中祭奠，且送丧至墓地，参与埋葬全过程。至少参照文献，农村保持“皆用乐”的仪式程序，更为传统和完整：

> 《泾阳县志》：自初丧以及窆棺，皆用乐，具酒食款宾客。富家务为豪侈，往往刍灵塞巷，僧道诵经，踵事增华，无所底止。间有一二守礼之家不用乐，亦不以酒食宴宾；而习俗沉迷，寡不敌众，卒且与之俱化，安得好礼君子与之其挽颓风哉！[③]

抄到这里，至少知道一点，两本书中都充斥着杂音，写满“淫声炽而雅音

---

① 《同官县志》，民国三十三年（1944）铅印本，转自丁世良、赵放主编：《中国地方志民俗资料汇编·西北卷》，北京：北京图书馆出版社，1989 年，第 64 页。

② 《米脂县志》，1944 年铅印本，同上，第 100 页。

③ 《泾阳县志》，宣统三年（1911）铅印本，同上，第 29 页。

废”的不满与指责，然而这正是民间音乐兴盛的号角。为解读音乐在葬俗中的功能，首先要了解仪式程序。本文无意于丧礼历史的考察，但我们愿意提供一份志书中的记录，借以参考古代丧礼的基本程序，理解当今仪式是如何延续古老程序的。《张北县志》（八卷·民国二十四年铅印本）：将从死亡到入葬的全部程序记载下来：

> 一、“烧倒头纸”：死者气绝之前，即将衣服冠履装束整齐，一俟气绝后，将珍珠或制钱含入死者口内，谓之“口含钱”。并用红绸或红布一方盖面，在头前焚烧纸钱，合家举哀，谓之“烧倒头纸”。
>
> 二、“成仙”：成仙者，即入殓也。有当日成仙者；有隔日成仙者。隔日成仙，先将死人置于木板上，以候入殓。先择定吉时，孝子用筷缚小棉花球蘸清水，将死者双目略洗之，谓之“开眼光”。然后，将棺材放在正堂，向南、向北、向西，但不向东。俗语云：“头向东不脱空。”是其大忌也。将棺置于板凳上，棺底铺以香或草，上覆薄板，谓之“七星板”。亦有板上前后撒置五谷、纸钱、生铁等镇物。将尸移入棺内，用棉花、草纸衬挤尸之四周，上覆薄板或红布，谓之“覆面”。然后，加盖封钉。当时如孝子未返或亲属不齐，另择日封钉，唯留一钉不封，以备主子封钉。棺停妥后，将死者生前之枕，裁开小口，置于棺下。然后，挂灵帷、置供桌。供桌前备盛纸灰瓦盆一个，谓之“纸盆”。供桌上供小米粥一碗，上插开眼光之筷。布置已毕，家人依次焚香点纸，磕头举哀，谓之“成仙”。
>
> 三、“成服”：丧服制度，沿用旧礼。孝子、孝妇衣白粗布（齐衰之服），麻冠、白履、麻绖，衣不缝边。父丧，撇开左裤腿；母丧，撇开右裤腿；父母俱故，两裤腿均撇开。一望而知其为何丧。孙子着孝服，不着麻，曾孙着孝服，兼红绿杂色，以资区别。孝子服三年，侄辈服期年。
>
> 四、“报丧”：孝子着孝服，亲赴各亲友处报丧，见人即磕头，谓为死者免罪；亦有差人代报，孝子不亲往。
>
> 五、“悬纸杆”：丧家门前悬挂纸杆，其用纸以岁数计数，每岁一张纸，谓之“告天纸”。插于门头上，男左女右。
>
> 六、“立旸榜”：丧家门内，立一木板，上糊白纸，纸上书死者姓名，

生卒年、月、日、时，享年若干，下列孝子名次。又谓之“告白”。有影壁者，向门而立。并贴“恕报不周”或“恕不敢报”等字样之白纸于门壁上，男左女右，远望即知亡者系男女矣。

报庙：死后第三日情形列下：

一、“接三”：人死之翌日晚或第三晚，各亲友陆续来吊，携带锡箔、纸钱、香楮、供礼，灵前致祭。

二、“告庙”：晚间，各亲友送灯笼一对。丧家约鼓乐、僧道，设坛唪经，鼓乐喧天。孝子挟告天纸，辞灵出门，赴城隍庙或五道庙报庙，凡过寺观及十字路口，均须焚香点纸。及至庙内，孝子跪地，将“告天纸”取至神前，左右绕三匝，仍交孝子，起立出庙。至家门前，孝眷号迎于门，将告天纸接至灵帷，置放棺顶，伏地大哭。毕。如死者系男，将生前屋内陈设茶点、烟酒，虚位以待；如系女，备置梳洗一切器皿。意在将死者灵魂接回，待之如生时也。

过七：人死后第七日，谓之“头七”。供奉食物，焚香点纸，磕头举哀。嗣后，每过七日，即如是办理。富者，每七僧道唪经，鼓乐喧天，至四十九日，谓之“尽七”。如遇日期与七相同，谓之“犯七”。富者请僧道诵经，超度灵魂；贫者做旗伞，置之棺下，灵魂藏在里面以避之。此迷信之俗习也。

开吊：丧礼次序列下：

一、通知：丧期择定吉日后，先通知各亲友。富贵之家，用讣闻通知；乡间贫家差人报告。

二、丧期：丧期日期，远近不一。小丧最近，死后以三、五、七、九日为丧期，不择吉日。老丧必须择吉日，停柩日期亦长，往往三五年不发丧者，若日期太少，则为不孝。

三、送祭礼：亲戚礼物，送供菜蒸盒、八仙茶点之类；朋友送挽联、挽帐及槽糕、芙蓉糕八样之类。

四、宴宾客：凡开吊之日，各亲友均来吊祭，各给孝带。然后，设宴款

待。开吊之日期，至多三日，少则一日。

五、做佛事：丧家约僧道鼓乐做佛事。昼则唪经、取水渡桥；夜则关灯、放焰口。

六、“家祭”、“点主”：丧家约请大宾及礼生，分别家祭、点主。

七、辞灵遗棺：于出殡前一日晚间，分别亲戚、朋友、眷属，焚香烧纸，谓之“观香”。至鸡鸣以前，将棺掀起，孝子怛叫三声，谓之“遗棺”。

出殡：将出殡之次序列下：

一、移棺：于开吊之翌日，即出殡。用杠夫十六人、或二十四人、或三十二人，将棺缚置杠上，富者盖以棺罩，如轿帷式，贫者无之。

二、送灵：孝子、孝孙用白布鱼贯牵灵，匍匐号哭，并由最前之孝子负引魂幡。俟举行门祭后，将纸盆摔烂，并将死者之枕头倾倒焚烧。全体孝子引灵，随走随哭，僧道、鼓乐、挽联、挽帐、纸扎分别排列，送行至一定地点后，将纸扎焚化，所有送殡客、僧道、鼓乐等，随神主而返。

三、“撒路钱”：将纸制成钱式，谓之“路钱”，随行随撒，与挚铭旌者导灵，直赴祖茔。

四、“领魂鸡”：出殡时，用红雄鸡一只，以白布缚其一足，着一人在灵前以柳条随走随打，谓之“领魂鸡”。

五、“安神”：送灵后，孝子返家，行安神仪式，再赴祖茔，行下葬礼。

下丧：下丧预择吉时，俟棺到后，用罗盘调正方向，所用名旌、墓志等，亦布置妥当，即行封墓门。孝子高呼死者三声，然后添土掩埋，成为丘堆。孝子供食品、焚纸钱、磕头举哀，事毕而返。

圆坟：葬后三日，孝子眷属及至亲齐赴茔地，携带香点纸扎。孝子以次将坟略再添土，焚香化纸，痛哭而返，谓之“圆坟”。

忌讳：一、忌日不准哭。二、送丧回家时，孝服在门外必须脱下，由墙掷入。三、出殡后，非过三日，亲友不能返家；若借对象，亦不能送。四、出殡方向，避免天坑。五、葬时、添土时，不准呼人名。

门祭：门祭者，为发引时灵柩离家，将起棺之祭祀也。与辞灵祭相同，

唯祭毕孝子击盆而送灵。

路祭：路祭者，移棺至街前，各亲友在路旁祭祀也。其手续最简便，不用礼生，仅主祭之亲友上香、化纸、叩首，孝子跪路旁陪祭、叩谢而已。[①]

记录这些琐碎细节不是件容易事，旧时文人的耐心和细心，不亚于当代民俗学学者，我们对此充满敬意。

## 四、被遮蔽的音乐

封建时代的典籍，充满对民间丧葬仪式用乐的鄙视，然而其中毕竟记录下用乐的事实。

清《临潼县志》：丧礼，明邵布政禁做佛事，省金置椁砖墓，殊佼人心。近时，殡仪多用剧，尚花火；知州王廷伊以事不合礼，悉议革之。

民国《同州志》：广做佛事斋醮，名曰“同坛”。富贵家更侈张戏乐，走马上竿，亲执挂帐，猪羊油盘，食桌动辄数十，丧家破产，往往有之。

清雍正十三年《咸阳县志》：丧，缙绅家多行文公《家礼》，不做佛事，乡民杂用俳优，屡禁少止。

清道光十六年《咸阳县志》：习俗移人，侈靡是竟，乃有盛做佛事，或召优酣饮者。

民国《兴平县志》：丧，不用乐，不御内，不用酒肉，不事浮屠，夫人而知之矣。今则大不然，甚有演剧以为乐者。[②]

随着音乐民俗志的撰写，老县志又一次被学术界如饥似渴地翻阅。20世纪初的文人记载不让当代学者，若非他们，乡土文化就少了许多资料。仅拿交通方便这一点来讲，当时采风的文人可比我们辛苦多了。居住民间的文人改写了圈在

① 丁世良、赵放主编：《中国地方志民俗资料汇编·华北卷》，北京：北京图书馆出版社，1989年，第150—154页。

② 以上引自丁世良、赵放主编：《中国地方志民俗资料汇编·西北卷》，北京：北京图书馆出版社，1989年。

帝王居住区的仪式项目和音乐版图。笔记小说、方志，比起严肃古板的正史，有着更强的趣味性和贴近生活的现场感，如现实一般鲜活，升腾着真实气息，更耐读可亲。无须说，志书中潜藏着大量隐形的音乐，所有仪式都有音乐，虽然文字上不提，但现实的实地考察补充了未记的音乐活动。这一点民族音乐学家有充分自信。我们看到的仪式都填满音乐，不过文人没有记录下来而已，或者说他们还没有记谱方式来记录音乐。他们提到的仪式项目的吉光片羽，足以让我们联想到当下的音乐程序。“隐形”于仪式中的音乐被遮蔽着，却在现代田野资料中渐渐涌现。数百年前的采访与数年来的采访重叠，相同仪式，相同程序，相同空间，一遍遍上演，没有改变，虽未加说明，但让人相信，音乐真得也没有变。运用方志梳理现实，为历史材料带来活力，司空见惯的仪式以及音乐被重新定格。民俗程序的重复性，让今天的学者与百年前的采访者一样，看到了相同实践。

## 五、葬礼程序中的曲目

如果仅把曲牌名称置于一份书面目录而不放入仪式，就不能切实地认识其功能，虽然一曲多用是民间的特点，其实，只有在仪式中才能认识到固定于特定时段的唢呐曲牌中的功能。

每次开始，“上下手”都需要吹一段“亮调”，从筒音（低音）的5，到高八度的5，试过所有音区。乐班没有定律乐器，两支唢呐“搭不搭”（和协与否），只能通过“亮调”，上下手调整哨子，正式开始。一般来说，“亮调”没有固定牌子，各地根据习惯而定，但习惯成自然，“亮调”也慢慢形成风格，吹手们说，榆林“亮调”与米脂不同。

曲牌变换根据不同仪式安排。丧事第一天的第一个曲牌，一定是本调《大开门》，下接《鲜花赞》、《上南坡》。“待饭”时的曲目比较随便，只要热闹就行。“起灵”时，吹本调《西风赞》，慢板《花道子》，“老三鼓”后的自由部分，接《红七七》、《下江南》。“吊唁、迎花圈”时吹《大摆队》、《雪梅吊孝》。“送坟、埋棺”吹《拜场》。《大排队》用于严肃场面，约定俗成，久不改移。

按照仪式程序的固定曲目只是处于关键处的规矩，大量时段则是自由演奏。吹手知道如何把仪式分为不同程序，分别处理。持续一天半的漫长吊唁，热热闹闹的吃饭，可以吹任何曲目。亲朋相聚，曲目也较自由，时令小曲，流行歌曲，

戏曲唱腔，无所不包。越新奇，越夺耳，越受鼓励。这是为活人开心，与仪式无关。重要时段的程序，如敛裹、大敛、起棺、出门拉丧，则一定要演奏传统曲目。可以看出来，曲目的区分体现了仪式功能。

吹手大都一专多能，相互替代，劳逸结合。虽然能演奏各类乐器，但各有侧重，其中一人是班中主奏，唢呐吹得最好。吹手的替换，反映了缓急侧重。漫长松散的吊唁，演奏最好的人在一边敲锣，做些轻松事，养精蓄锐。这时主家对吹什么曲目也不在乎，是新手锻炼的好机会。接受新事务快的年轻乐手，是对流行歌曲最熟悉的人，流行歌曲就成为他们施展才华的空间。把流行歌曲加进仪式，多被视为违逆传统，其实这也是传统——与时俱进的传统。重要程序一开始，技术最好、对传统曲目掌握最好、“老味道”最浓的老吹手，披挂上马。乐班晓得，这是主家要求最严、全神贯注、洗耳倾听的时段，也是主家之所以花钱雇他们来的关键，必须全力以赴，认真对待。此时，曲目再也不是风格轻松、幽默诙谐的戏曲唱腔、民间小调、流行歌曲，一定是当地人认同、风格庄严的传统曲目。乐手交替既反映乐师区别对待曲目的态度，也反映主家对丧葬音乐的新旧取舍。曲目与仪式紧密相关，功能与项目紧密相连。哪些曲目出现于哪些时段，在当地的生活圈子里，有基本认同，百世不易。曲目具备识别仪式进行到哪一个程序的作用，音响传播信号，提醒了解信号的人，以相应态度对待。

敛裹、起棺，是故人永远离开家门之时，亲属大都于此放声大哭。个个哀容难禁，人人凝泪满眶。此时，如果不能烘托气氛，催生情绪，代族众长歌当哭，把悲凉传达受众，仪式音乐就失去了价值。音乐无以模拟的情感含量，此时此刻，喷涌而出，让涌到眼眶中的泪水落下来，堵在喉头的呜咽吐出来，如泣如诉，如怨如慕，展示了族众难以用凡界俗语表达的哀伤。这时才能理解何以人们在无法表达极度的情感时，诉诸延长情感的音乐……

鼓乐班最常参与的庙会，曲目也有一定之规。

乐手们说，他们在一般庙会上常演奏的曲目有《兰花花》、《西风赞》、《闹天仓》、《上南坡》、《小拜年》、《大开门》等。笔者当天收录了乐班现场演奏的《上南坡》、《下江南》、《大摆队》、《祭灵》、《正月十五闹元宵》、《水龙吟》、《说句心里话》、《挂红灯》等乐曲。其演奏曲目跨了以下几类：

第一，鼓吹乐固有曲牌，如《大摆队》、《红旗旗》；第二类，来自民间小调的曲牌，如《挂红灯》、《太平年》、《兰花花》；第三类，来自戏曲音乐的曲牌，如《小拜年》、《大开门》；第四类，来自佛道音乐的曲牌，如《祭灵》、《上南坡》、《西方赞》；第五类，当代流行歌曲，如《说句心里话》。[①]

## 第七节　跪拜：一个常规动作的非常规“变奏”

把表面纷繁的现象还原为简单元素，对于音乐学家来说既容易理解也容易接受，我们熟悉的“四大件”之一“作品分析”就是这样做的。申克的“还原”技术，就是剖析主题材料，归纳核心音调。从一大堆迷乱曲调中“还原”几个核心音符的方法，使音乐家很容易把潜藏的“基因”抽取出来。把贝多芬《第三英雄交响乐》第一乐章的庞大结构还原为三个音符的“命运”主题，是音乐家得心应手的事。所以，一般人觉得有点玄乎的“结构主义”，音乐家觉得不难理解。音乐与语言相通，音乐家能迅速接近“结构”，特别是弹过较为严格的“钢琴变奏曲”的人（如莫扎特《A大调钢琴奏鸣曲》第一乐章），将一个主题用不同方法演变为十几种风格迥异的“变奏”的“智力游戏”，让音乐家充分领略到一个主题在不同音域、不同节奏、不同调性、不同速度的条件下怎样一层层打开“暗道机关”。当然“结构主义”并非像音乐家想象的那么简单，但基本原理确如他们初获印象以及所理解的那样，把复杂现象归纳为简单元素。这是结构主义的基本特征，也是作品分析的基本特征。

人类学家格尔兹是当今人文学科征引率最高的学者，征引最高的著作就是《文化的阐述》，其中一个例子为大家所熟知，即“眨眼”和“挤眼”。眼帘张合是简单动作，置于不同语境，便产生了完全不同的解释。判断取决于情境，于是就有了什么是“眨眼”、什么是“挤眼”、什么是“模仿”、什么是“恶搞”的不同定性。性质的界定，取决于动作所处情境以及传达的信息。坐在会场里听政治报告，坐不住的男孩子开始相互“眨眼”，什么意思？“好烦啊，絮絮叨叨。”

---

① 佘雯靖：《陕北横山春节风俗中的音乐活态资源考察与研究》，中国音乐学院硕士论文，2009年，第61页。

另一个男孩对前一个男孩的“挤眼”进行“模仿”，便有了“恶作剧”性质。动作没有变化，但行为及对行为模仿的分析，会使“眨眼”、“挤眼”、“模仿”、“恶搞”的区别显现出来。没有结构便不会有解读，只有分派于不同场合，才会产生行为相同而解读大相径庭的结果，于是，便有了“眨眼”、“挤眼”、“模仿”、“恶搞”之所以不同的依据。就像莫扎特《A 大调钢琴奏鸣曲》第一乐章“变奏曲”把同一主题放置于不同音域、不同节奏、不同调性、不同速度的语境一样，效果竟然柳暗花明，大相径庭。关键就是一模一样的动作到底呈现于什么语境。格尔兹洋洋洒洒，翻来倒去，大书特书，头头是道，目的就是解释什么是“潜描”什么是“深描”，如同莫扎特洋洋洒洒，翻来倒去，揉碎整合，处处皆通，目的就是阐释什么是“主题”什么是“变奏”一样。仅记其事就是“浅描”，阐述语境就是“深描”。或者说，仅仅描述眼帘的迅速张合就是“浅描”，而把其放置于特定语境就是“深描”。记录动作与阐释动作是“镜像”迥然的两种方式。格尔兹说：

> 如果说民族志是深描，民族志学者是从事这种描述的人，那么，对于任何一个给出的例子，无论是一小段田野日记，还是马林诺夫斯基那样的长篇专著，决定其好坏的问题则是它是否将挤眼与眨眼区分开来，是否将真挤眼与模仿的挤眼区分开来。我们不是在一大批未经解释的资料，在极浅的描述上，而是在能使我们与陌生的人们建立起联系的科学的想象力上，衡量我们的解释是否具有说服力。①

格尔兹所举事例太“洋气”，总让阅读的中国人觉得隔靴搔痒。挤眼是外国人的习惯表情，中国人不常为，男女之间“眨眼”，甚至被视为轻佻。为了把西方理论嫁接到中国，不妨先把西方人的习惯转换为中国人的习惯，把外国人习以为常的行为转换为中国人习以为常的行为，从而在显而易见的层面上转换对象，以此作为把西方理论转换为本土实践的第一步。

现在我们就来尝试一下，举一个中国人生活中司空见惯的事例，用以代替格

---

① ［美］克利福德·格尔茨：《文化的解释》，韩莉译，南京：译林出版社，1999 年，第 21 页。

尔兹那个“太洋气”的事儿。选择最好能够结合中国文化、民俗仪式、传统音乐，以便获得人类学和音乐学得以掘进的途径。现在，我们就把视角落在一个中国人熟悉的动作上——跪。

这个动作中国人习以为常，从古到今、天南地北、城市乡村、老少妇孺都熟悉。“跪”的本意为“坐”，曲腿双膝着地，臀部离开脚后跟，腰略前伸。春秋时“跪”是礼仪姿态，称为“跽”。上朝面客，皆持此姿，名为“正坐”。脊椎挺直，衣襟平整，眼帘低垂，称为“正襟危坐”。古人认为，如此坐姿可孕育精神，即使独处，不改正坐。顾炎武《日知录·坐》：

> 古人席地而坐，西汉尚然，《汉书·隽不疑传》“登堂坐定”……古人之坐皆以两膝著席；有所敬，引身而起，则为长跪矣。《史记·范唯传》言：“秦王跽而请”，“秦王复跽”，而褚先生补《梁孝王世家》“帝与梁王俱侍坐太后前，太后谓帝曰：‘吾闻殷道亲亲，周道尊尊，其义一也。’帝跪席举身曰诺”是也。《礼记》坐皆训跪。《三国志》注引《高士传》言：“管宁尝（常）坐一木榻，积五十馀年，未尝箕股其榻上，当膝处皆穿。”以此。[①]

佛教东传，盘腿成为坐姿，坐禅的标准姿态是双盘腿。至今，日本、韩国的“跪”依然部分保持唐风，因保留铺席，可双膝跪坐。中国的“坐”与“跪”已经判然有别。

中国古代的鼓，迎面而击，如楚地出土的“虎座凤架鼓”，汉代画像石中的“建鼓”，日本、韩国“太鼓”，基诺族“太阳鼓”等。古人双膝席地，曲腿跪坐面鼓，敲击方式自然是迎面而击。上下敲击是随佛教进入中土的方式，隋唐大盛。西亚气候热，盘腿而坐，鼓置面前，上下敲击，自然而然。鼓的演奏方式，取决于日常怎样坐。盘腿而坐，迎面击鼓，就很难受；双膝下跪，上下击鼓，也很别扭。西藏寺院“黄泥鼓”，鼓槌弯曲，因为诵经僧人正面摆放经文，置鼓一侧，弯曲状的鼓槌解决了一边正面看“贝叶经”一边不耽误敲鼓的问题。鼓相

---

① （清）顾炎武：《日知录集释》（三），黄汝成集释，栾保群、吕宗力校点，上海：上海古籍出版社，2006年，第1583—1584页。

同，坐不同，摆的方式自然不同，演奏方法因之而不同。坐姿站态对乐器式样和演奏产生约束，如同隋唐琵琶横抱因盘腿而坐、凳子椅子普及而竖起来一样。乐器变迁与生活用品和设施紧密相关，这就是民族音乐学视野中的“乐器学”更注重演奏法的原因，即把乐器置于生活空间从而解读何以如此的原因。可以看到，如何跪、如何坐，对音乐学来说不是可说可不说的小事，而是举手投足、成礼尊规的大事。下面以此为鉴，分析一系列案例。

## 一、幸福姿态

一个男人手捧一束玫瑰或99朵玫瑰，跪在女孩面前，这个意义大家都明白。普世化了的行为，出现于任何地方都能获得充分理解和欣赏。男人以“丧失尊严”为代价，毕恭毕敬，告诉心仪的女人，甘愿俯首，只要嫁给我。以前，这类隐私性动作不在别人面前展示，现在，地位“江河日下”的男人更愿意在大庭广众之下展示其真诚，夸张其仪式感。公开场合，大家会为其行为鼓掌赞赏，因为它包含了现代社会的行为规范中对女性的尊重。

然而在古代，服侍男人的女人是下跪的。

> （王）溥好聚书，至万余卷，（王）贻孙遍览之……太祖偿问赵普，拜礼何以男子跪而妇人否，普问礼官，不能对。贻孙曰：“古诗云‘长跪问故夫’，是妇人亦跪也。唐太后朝妇人始拜而不跪。”普问所出，对云“大和中，有幽州从事张建章著《渤海国记》，备言其事”。普大称赏之。[①]

宋代编纂过《唐会要》、《五代会要》的王溥，儿子王贻孙，受父影响，饱读诗书，宋太宗问及为什么男人祭祀时下跪、女人不下跪时，无人能对，甚至礼官也不知道。王贻孙答道，乐府诗：“上山采蘼芜，下山逢故夫。长跪问故夫，‘新人复何如？’”说明古代也是女人下跪的。一古一今，一男一女，一站一跪，一高一低，反映了社会地位的变迁。

---

① （元）脱脱等：《宋史·王溥传》（二五册），北京：中华书局，1977年，第8802页。

## 二、屈辱变态

如果在20世纪三四十年代，一个中国人在日本人面前下跪意味着什么？动作本身没有变化，但身临此境，结构使动作产生了完全不同的意义。对于跪着或被迫跪着的人来说，是受辱和被奴役的象征，对于接受者来说，则是统治者的姿态。

学术界流行过一个新词儿“美丽暴力”。什么是“美丽暴力”？就是把通常意义上视为“暴力”的行为附着于“正义”，从而产生一种不但被整个世界认可而且被整个世界欣赏的“美丽”。《喀秋莎》是第二次世界大战时一首苏联歌曲的名字，苏联之所以取胜的一个重要技术原因，就是发明了杀伤力极强的多管火箭炮（排炮），时人称为“喀秋莎”。喀秋莎是个美丽姑娘的名字（译成中文更具吸引力），排炮产生的“壮美”效果，让人“心仪”，因以为名。以此比喻“美丽暴力”很恰当。从原始意义或者人性意义上讲，杀人自然“不人道”，但当一个中国人杀死一个日本侵略者，当一个苏联人杀死一个德国纳粹分子，就不是“不人道”而是更高层面上的“人道”。定性背景自然是日本人杀了30万南京人，德国纳粹杀了上千万苏联人和上百万犹太人。没有这个背景就不能解读“一个中国人杀死了一个日本人”的“正义性”以及解读缘此而生的艺术作品的“美丽”。美国大片感人，就在于通过“暴力”宣扬了“正义”，让人在“观赏”正义方杀死犯下“反人类”罪的邪恶方时，感到痛快解气，如同我们看到“赵氏孤儿”杀死屠岸贾、武松杀死西门庆时感到痛快解气一样。因为被杀者是社会公敌、人类公敌！

亚里士多德在《修辞学》中阐述“愤怒”时指出，一个人的愤怒之所以会对他人有所影响，根本原因不是愤怒本身，而是愤怒后面的能被他人认同的“正义感”，即对某种“不公平”的不满和抵制。所以，不能一般地解释“杀人等于暴力”，当暴力附加了正义，就会被认可，并在审美上获得“宣泄”意义。有了伸张正义的动机，就有了话语合法性。观念附着于行为，便产生不同解读，相同行为处于不同历史背景和语境，意义完全不同。

## 三、诚敬礼态

什么场合下中国人会心甘情愿双膝下跪？面对祖先，面对神圣，面对师尊，

面对长辈，中国人心甘情愿双膝下跪。顾炎武《日知录·拜稽首》：

> 首至手则为拜手；手至地则为拜；首至地则为稽首，此礼之等也。君父之尊必用稽首……古人以稽首为敬之至。《周礼·太祝》“辨九拜，一曰稽首”，注：“稽首，拜中最重，臣拜君之礼。”[①]

君臣之礼，文献汗牛充栋，不在讨论范畴之内，我们关心的当然是现实中依然流行的“礼数”。祭祀、拜师、年节、丧礼等传统礼仪，跪拜是“行大礼”。祭祀祖先的灵魂与供奉在世的双亲同样重要，必须跪拜如仪。行为意味着崇敬、尊敬的庄严情感。祖先、长辈、师傅面前下跪，不但被整个社会认同，而且受到鼓励，甚至被强迫执行，因为此时表达的是对整个族群的伦理道德的认同。

新春来临，喜气盈门，孩子给父母，晚辈给长辈，磕头拜年，说几句吉利话，磕几个头，换取压岁钱，是许多人终身难忘的童年记忆。即使是今天，晚辈磕几个头也会得到举族赞美，绝不会被人“上纲上线”。清明时节，儿女上供，跪敬祖先，也不会被人拿“封建旧俗”来说事。儒家伦理中的“天地君亲师”，具有至高无上的权威性。“拜师礼”至今传衍，旧京拜师称为“磕头顶大礼”，师徒关系，定格于尊，行之以礼。徒弟磕头拜师，自然是传统依然发挥作用的余绪，已然不造成人格损害，不违背平等原则。此跪拜非彼跪拜。

儒家学说的基本价值观，特别是与“帝制皇权”拆离、体现于普通百姓习俗中的价值观，通过多种渠道传递至今（如戏剧故事、民俗活动、宗教仪式、现代传媒等），在日常生活中依然具有规范作用。当代中国人一方面不同程度地接受西方价值观，另一方面仍然认同本土的特别是儒家价值观，最突出的就是“孝”。

这类场景在戏曲中表现的最突出。《四郎探母》“文革”前被批判为“投降主义”。宋辽交战，杨家兄弟，先后阵亡，四郎杨延辉被俘，被迫娶了辽国聪慧善良的铁镜公主，隐姓埋名，苟活异域十五载。戏的主题和高潮，铺排于日夜想家的杨四郎夜探宋营，拜见老母佘太君，并在乞求公主偷取“关符”时揭出自

---

① （清）顾炎武：《日知录集释》（三），黄汝成集释，栾保群、吕宗力校点，上海：上海古籍出版社，2006年，第1574页。

己的真实身份。戏剧冲突卡在华夷、血亲、大家、小家、亲情、爱情、个人国家、忠孝节义不能两全的关口上。母亲面前，四郎长跪不起，唱出了那句著名的唱词："千拜万拜折不过儿的罪来……"我们不能想象无此一拜，杨四郎怎能表达对于十五年未及侍奉的母亲、对于隐姓埋名又娶家室的前妻、对于一门兄弟战死沙场的"家国"深情?！不能不说，一个中国人只能通过这个动作才能宣泄内心。

《二进宫》是京剧《龙凤阁》中最著名的一出，全剧由《大保国》、《探皇陵》、《二进宫》组成。故事梗概是：明穆宗死后，太子年幼，李艳妃垂帘听政。其父李良，蒙蔽李妃，企图篡位。定国王徐延昭、兵部侍郎杨波，于龙凤阁严词谏阻，李妃执迷不听。君臣争辩，不欢而散。直至李良封锁李艳妃住的"昭阳院"，使内外隔绝，篡位之迹才算让李艳妃明白。徐、杨二人于探皇陵后，两次进宫进谏。此时李妃悔悟，以国事相托。后杨波斩了李良。《二进宫》描述的是徐延昭、杨波复入后宫，竭诚奏导的这一幕。李后深知徐、杨可托，遂将幼主托付，两人始不答应。于是，贵为国妃的李艳妃，长跪不起，托付国事、家事。那段著名的长篇三人对唱（二黄原板）展示了这个场景，其中李艳妃的关键唱词也是跪拜：

> 李艳妃：非是哀家来跪你，跪的是我皇儿锦绣家邦。
> 李艳妃：忠良本是徐、杨将，奸党本是我父李良。
> 二卿不把国来掌，哀家跪死在昭阳！

艳妃一跪，外则强固明室，内则保全母子；既为社稷，也为锄奸；上为国家，下为儿子，意义重大！行为只有在结构中才被赋予意义，把一个动作可能导致的结果提升到社稷存亡、断子绝嗣层面上，提升到宫廷政变、化解危机、峰回路转层面上，行为就彰显出大于本身的社会意义，可见设计者多么合理地利用了一个身份与一个动作的枢机作用。躯体动作，传达信息，表达深情，把临危托命与临危受命的关系，置于国之大事的平台上，从而把重如泰山的戏剧性发挥得淋漓尽致。可以看到，通过戏曲传播的儒家伦理，转化适应，依然发挥着强大作用。戏曲舞台上苦尽甘来、轮回报应的结果都是传统伦理和道德的脚注，戏词中

凝练了种种浓缩的精华和精神取向。

### 四、膝下黄金

再举一例，即作为学术“话题”的中西文化冲突的“跪拜”。一个动作真的有这么重要吗？下面就来看看比戏曲舞台更有戏剧性的历史正剧中惊心动魄的一幕。

18 世纪末，英国第一次向中国派出正式使节，马戛尔尼（George Macarlney）使团到达北京。千里迢迢的愿望自然是通商贸易，觐见康熙皇帝。然而，就是因为礼节上“下跪还是不下跪”，导致了中国皇帝和臣子的极端误判。大臣们与英国人讨论问题的焦点根本不是如何通商，而是礼仪。历史走向竟然聚焦在这个似乎很不起眼的动作上。开始讨论的不是单膝下跪还是双膝下跪，而是到底跪还是不跪。高傲的英国人拒绝了中国大臣的请求。

18 世纪末，中国人只看到天井大的地方，依然认为自己是世界上最强大的帝国，觐见皇帝，跪拜如仪，自然而然。就好比一个地方有种习惯，于是觉得整个世界都能理解这个习惯一样。[①] 心目中的“天下”就是中国，天朝是中心，其他是蛮夷。蛮夷到中心，双膝下跪，天经地义。

不可思议的连锁反应，形成了连当事人也难以想象的后果。觐见中国皇帝誓死不下跪的西方人，最后让逼着他们下跪的中国人跪倒在他们脚下，并导致了中国几百年的闭关锁国和全面禁海。英国人没有遵循中国礼仪，千里迢迢到达北京后，因为这个细节而没有觐见皇帝，也没有达成通商协议。一个不起眼的动作，导致了一发不可收拾的局面。礼仪之争或者说文化冲突，不但导致了一场接一场的战争，而且导致了帝国衰亡。

下跪对于中国礼仪来说太重要了，是至高无上的第一原则，意义早已超越动作本身。这场论战中，两种权力的较劲才是焦点，“天朝”的国际地位都围绕这个中轴转。对英国人来说，下跪意味着不平等，意味着低人一等；对于中国人来

① 中国文人汪仲洋甚至这样描述西方人：“他们的长腿不能弯曲，因而他们不能奔跑和跳跃，他们碧蓝的眼睛畏惧阳光，甚至在中午不敢睁开。”就连在广东抗敌前线的林则徐也相信“只要断绝了对西方人茶叶和大黄的供应，他们就会因为消化不良而死”。此话让人喷饭，但可以相信，当时也算作见过世面的文人写下这个“笑点”时，一定是严肃认真、不苟言笑的。于是，几近文明差异的“笑话”闹了出来。

说，下跪意味着屈服，意味着高高在上，以及相应的承认不承认中国皇帝是世界皇帝，承认不承认中国的中心地位是世界的中心地位。动作的意义已经裹进了这样的旋涡之中，成为了东西方文明冲突的典型表现。于是，历史改写了。

英国人没有遵守中国规矩，成为近现代史的转折性事件。从这个意义上讲，跪拜给中国人带来的影响就异乎寻常了。下跪在中国语境中自然而然，对欧洲人来说简直匪夷所思。这有点像中国人说的"男儿膝下有黄金"，英国人决不轻易下跪。而且，他们觉得，自己已经具备了可以不向任何人下跪的实力。如果有必要，就向逼着他们下跪的人伸出冰冷的枪口。他们确实这样干了！刚刚开启的大门锁上了，直到有一天没有下跪的英国人端着枪冲进来让中国人下跪。

从讨论下跪引申到东西方文化冲突，让人看到一个行为背后隐藏的庞大历史系统。下跪隐藏的不但是两个国度行为模式的冲突，还涉及整个东方与西方、现代与古代的巨大裂痕。佩雷非特《停滞的帝国：两个世界的撞击》前言中指出：

> 先进社会和传统社会相遇，我还从未听说过有比马戛尔尼出使中国时第一个爆发工业革命的国家和最杰出的文明国家之间高傲的相遇更有说服力的例子。英国在西方工业革命后率先步入近代化工业社会，成为第一强国，在世界各地拥有了大量殖民地，形成跨越世界的庞大帝国。中国则一直是东方的第一大国，疆域辽阔，邻邦俯首称臣。两个大国的首次正式碰面，可谓是"世界上最强大的国家"面对"天下唯一的文明国家"。[①]

下不下跪导致的冲突，被置于特定背景下，就被赋予了非同一般的意义，可以进行充分讨论。正如严复翻译的英国谚语："粪在田则为肥，在衣则为不洁"（Drit is riches in the wrong place，直译"财富失所则成粪土"）。离开语境就无法判断对峙各方何以"针尖对麦芒"。一方坚守国格，寸土不让；一方坚守人格，据理力争。中国人觉得觐见皇帝三叩九拜，天经地义，英国人觉得礼尚往来，匪夷所思。两边都较真儿，不但唇枪舌战，而且真刀实枪，激烈到不惜千里迢迢运来千军万马发动一场大规模战争的程度。行为隐含的文化差异，彰显出层层叠加

---

① ［法］佩雷非特：《停滞的帝国——两个世界的撞击》，王国卿等译，北京：三联书店，1993 年，第 2 页。

的意义。结果我们知道，真枪实弹让中国人懂得了“膝下黄金”的语义。

虽然政治上的拒绝给中国人带来了一系列不幸，却意外给中国音乐带来了有幸。英国使团未能见到皇帝，怏怏而回，一路无事可做，使团中的十几个人便开始写游记，各据所长，记录风俗。其中一位懂音乐的人竟然动了抄录中国民歌的兴致。他抄录的17首民歌中的一首就是现在全世界都知道的《茉莉花》。约翰·巴罗（John Barrow，1764—1848）记录整理的《中国游记》（*Travels in China*），于1804年在伦敦出版。书中第六章“语言、文学、艺术和医药”还记录了九首乐曲，第三首是《老八板》。这是存见的最早乐谱，比《弦索备考》的《八板》（1814）还早10年。巴罗用五线谱记录的乐曲，成为对中国一无所知的欧洲人眼中的东方音乐的典型，不断被引，普契尼把《茉莉花》编入歌剧《图兰朵》，使这个版本成为全世界认同的中国音乐，虽然乐谱只记了骨干，没有中国境内实际流行的那么多腔弯，但也足以让西方人满足了。

巴罗万万没想到，在遭受“文化冲突”的尴尬之后无意间却做了件“文化交融”的壮举。这当然还要感谢作曲家普契尼，他们一起让中国音乐走进西方，并于20世纪返送中国时产生了让中国人喜不自胜的效果。中国民间音乐竟然进入西方音乐的核心体裁“歌剧”，这无论如何都让一百年来不断“丢面子”的中国人觉得很“有面子”。

某种程度上说，《茉莉花》在世界范围内的走红，使其从千千万万首中国民歌中脱颖而出，最终被隆重推举到2008年北京奥运会开幕式上，俨然有“第二国歌”的气势，乃至形成江苏几个城市纷纷参与到对其“发源地”的争夺战中。2008年7月24日《南方周末》刊登了《“茉莉花”到底开在哪》一文，让事件具有了更深一层的社会意义。

所谓中国人让英国人下跪导致了一场战争的说法未免太过夸张，但是到底是站着还是跪着觐见皇帝，的确实成为一个纠结点，让中国人付出了沉重代价。1842年，西方人站着得到了乾隆时代即使跪着也没有得到的东西。1860年，咸丰不能忍受外国人不下跪递交国书的条件，为了这一跪，他不但成为清代第一个逃离北京跑到承德的皇帝，而且付出了焚烧圆明园的巨大代价。咸丰遥望着火光冲天、血流成河的皇城，郁郁而终。更有甚者，1900年8月15日，在君临天下的紫禁城中让大臣们“跪安”的慈禧太后，一身农妇打扮，带领一群蓬头垢面

的随从，丢魂落魄，逃往西安。远远传来的隆隆炮声令这群相信民间“神功”“刀枪不入”的“幕后操盘者”心惊胆寒。两位跑出京城的人都因“软骨病”而让历史唾骂。

封建社会，跪拜是统治者维持秩序的手段，是无视民族平等、个人尊严的强制规范。封建社会，臣子、臣民在皇帝面前无一例外跪拜如仪，意义自然是俯首称臣，忠心事君。在清代特定语境下，下跪又产生了另一重意义。作为统治者的满族，用此方式让汉族人产生低人一等的屈辱感。一个民族居高临下，一个民族奴颜婢膝。让汉族人深感屈辱的动作连同“辫子”，不但导致了“驱除鞑虏”的近代革命，而且导致了一系列民族冲突。辛亥革命后，随着西方礼仪传播，改用握手礼和鞠躬表达问候和尊重，下跪在社会交往中被强行取消。

### 五、忏悔姿态

还有个有口皆碑的故事。德国总理勃兰特在波兰华沙犹太人纪念碑前下跪，这件事让世界震动。一个国家政府对一个民族的道歉，得到了世界谅解。

> 尤其是1970年德国总理勃兰特在华沙犹太人纪念碑前的下跪，更是具有极大的象征意义。这一跪，惊世骇俗；这一跪，传颂千古，似乎预示着德国人真正反省了历史、痛改前非，在犹太人幽灵前完成了忏悔。国际上，这个努力也得到了肯定和赞赏。[①]

如果下跪者的身份代表一个民族、一个国家，当然更加意味深长。中国人读这则故事时常常想，如果日本领导人也能对南京大屠杀的死难者下跪的话，我们或许会心里会舒服些。但这样的事情非但没有发生，反而以日本领导人不断参拜供奉有甲级战犯的靖国神社而不断伤害中国人民的感情。

不过，另一个有关日本人的故事多多少少让中国人感到一点满足。日本指挥家小泽征尔，虽然出生在中国（沈阳）并对中国文化怀有特殊感情，但还是不能充分理解中国音乐。他初次指挥波士顿交响乐团演奏《二泉映月》时，显然

① 李伯杰:《小城帕骚的坏女孩》,《读书》2011年第10期，第83页。

把风格处理得过分优美了。我们还是高估了日本人对中国文化的了解，他完全没有理解对于中国人来说一闻便知的悲凉曲境，而是相信了那个优美的曲名。指挥大师于演出后的第二天到中央音乐学院听了姜建华用二胡演奏的《二泉映月》，不禁潸然泪下，悔而坦言：如果提前听到二胡版《二泉映月》，定不会处理得诗情画意。他说出一句让每个中国音乐家感到自豪的话："这是一首应该跪着听的乐曲！"[①]

这大概是外国人对该曲最到位的解释。只有在这一点上，他确实与中国人一样，道出了"跪着听"的言外之意。话中内涵，当然是东方人都理解的对一种事物下跪的尊敬成分，而且是日本人对中国事物——中国人都认为应该下跪的那种事物。中国人对中国文化下跪自然而然，日本人对中国文化下跪超出自然，这一点让中国音乐家高兴了好一阵子。我们在乎国家尊严，在乎那些能够代表民族尊严的事物，虽然不能把小泽征尔当作日本人的代言者，但他的确在某种程度上代表了日本精英。

### 六、冰冷体验

对于跪拜的思索，源自上面提到的 2000 年 2 月 9 日的葬礼。那是个寒冷的冬夜，一个家族的所有成员跪在灵柩前，整整六小时。漫长的时量，产生了令心灵震动的重量。晚生们无法忍受长时间跪拜，借着各种理由，一会起来一趟，找机会出门遛遛，活动活动腿脚。老人们虽然嘴上骂他们"一群没用的东西"，但也理解这群小声回敬他们"老不死的"的年轻人。然而，60 多岁的长子，自始至终，按规守约，没有站起来，以至到了午夜 12 点仪式结束时，家人不得不把动弹不得的他，慢慢搀扶起来。请来的道士坐在院中灵堂边唱诵经文，吊孝的人和吹鼓手，围着炉子烤火闲聊，只有家人跪在那里，这让我们看到了不同身份在同一空间中的不同姿态。

漫长仪式让坐在一边的局外人体会到，必须具备坚定信念和定力，才能撑得

① 陪同在旁的赵沨说："我永远不能忘记的是，小泽征尔当时泪流满面，以东方人所特有的那种虔诚态度说：这种音乐只应该跪着听。并且真的从椅子上顺势要跪下去。当我拉着他的手又把他扶在座位上之后，他又喃喃地向我说：'如果我听了这次演奏，我昨天绝对不敢指挥这个曲目，因为，我并没有理解这首音乐，因此。我没有资格指挥这个曲目。'"赵沨：《在华彦钧艺术成就国际学术研讨会上的开幕词》，《阿炳论——民间音乐家阿炳研究文集》，北京：中国文联出版公司，1995 年，第 1 页。

住。如今条件好了，为防止寒冷，地下铺了数层棉垫，膝盖不会直接接触冰冷的地面。虽然如此，行为者依然要忍受漫长的屈膝。反常规、不舒展的扭曲，产生松弛状态不能产生的紧张度，虽然强度不大，但到了一定量，就会产生难以忍受的痛苦。仪式体验以身体力行的方式导入内心，以身体的不适，生发于内心。膝盖接触冻土，体温感受冰冷，双腿折成弯曲，双手支撑匍匐，长时维持，承受考验。传统观念支配行为的老人，循规蹈矩，持节如仪；反之，年轻人无心保持规范，所以，要以老一代人的行为教育后代。灵前下跪，被前辈不断复制，固执坚持，成为后人对崇敬祖先印象中的最初符号。什么是庄严隆重的仪式，什么是应该具有的姿态，下一代人就是从这类外在行为中感知的。老人频繁唤醒记忆，不仅通过重复确认规范，维持家族成员对祖先的顺从和忠诚，更作为家族秩序嵌入族人记忆，以此证明家长地位，巩固族群认同。规范是对后人的限定和约束。你虽是行为主体，却不知道行为是否符合社会要求，当你在仪式中被告知应该这样做并做了该做的，自然明白，行为符合了老辈人定下的法度。懵懂无知的后生在命令下双膝下跪，弓脊磕头，祖先概念便潜入意识了。祖宗在上，后辈匍匐，伏跪姿态以及与这一姿态连带的崇敬感情，就成为执行人认同的前提了。用躯体的特殊姿态体验祖先希望后代体验的寓意，就在程序中完成了。中国人在息老送终的仪式中不断加深体验与认同，就是葬礼的核心语义。

忠孝是传统“硬核”，中国文化的核心理念就是“孝”，是传统的最大资本。“孝”字的上面，是“老”字的一部分，下面是“子”字，意思是儿子把老子扛在肩上。“教育”的“教”，左边是“孝”，右边是“文”。孝敬老人，才有教养，才是受过教化的人。端午节、重阳节，都跟“孝”相关。下跪意味着恭敬和服从，只有特殊时刻中国人才心甘情愿，“日常”不轻易做。如果在非常规时段下跪，意味着屈服，意味着丧失人格，下跪磕头，决不是随便行施的大礼。只有在上述情况下，我们才会毫不吝啬行此大礼。祖先的崇高地位无可争辩。祖先面前，心甘情愿，折节事礼。在祖先灵位、坟茔前，后代毫无保留。这不但不丢人，相反，此种场合，跪姿就成为尊祖敬宗、事孝如仪的本分。

### 七、语义“变奏”

民族音乐学开始向深层叙述转型，以前贩卖点儿新概念就能畅销一阵子的事

儿已经时过境迁，今日学界已非昨日吴下阿蒙，浅描不能引起兴趣，越来越精致的深描，频频出现在好文榜上。音乐学作为一门学科已无法按传统路线繁殖，记忆理论、空间暗喻、功能结构……逼我们寻找变线方式。本节以“跪拜”为关键词进行语境假设，把其放入特定场合予以辨析，就是转向的尝试。记录一个躯体动作与其放置于六种语境之中，自然产生完全不同的解读。男人手捧玫瑰在女人面前求婚，中国人给日本人下跪遭受屈辱，中国人给祖先、神仙、前辈、老师面前跪拜表达尊敬，封建臣子给皇帝下跪表达愚忠，外国使臣不给中国皇帝下跪表示平等，德国总理勃兰特在犹太人纪念碑前下跪表达忏悔。这些跪拜对个人、对民族、对国家、对历史产生的影响，连接起来就能构成一组宏大图像，产生令人意外的震动。无论当事人对历史的轻佻处理还是后人对历史的轻松戏说，都在某种程度上转移了对未加正视的行为举止的国家意义，以及深层的潜伏意义。支配行为的是文化导致的必然，绝非随意而为，也不会随意而为。

面对历史上和现实中出现的跪拜，自然让人感触良多，更让人感触的是不同境遇的解读者经历过的正与反、错与对等意义相反的解释，即极端语境产生的常规动作的非常规解读。换言之，一个动作因历史环境的转换而产生的解读方式的转换。一会是古代大礼，一会是封建陋习；一会孝敬是万善之首，一会孝敬是万恶之源；一会是要报以毕恭毕敬的“天地君亲师”，一会是投以轻蔑鄙视的“牛鬼蛇神”；一会是忠诚象征，一会是愚忠行为；一会是规范，一会是迂腐。一个行为在 20 世纪经历了完全不同的判断。被批判、被解读并被赋予新意的过程，使司空见惯的动作参与了探讨行为这个烦琐又涉及文化心理的复杂议题之中，因而可把《老子》正反语中的对偶句都派上用场，因为，不平常的解读正是从平常行为引发而来的。

所谓“理论逻辑”，就是设置一个解释因果、原委的理论构架，然后将历史事件、偶然事变往里填，形成一个自圆其说的叙述。我们试图采用此种模式阐述一个动作和一种现象。之所以选择“跪拜”，就是因为涉及范围不大，对日益精细化的文本写作来说，属于能够深入逼近的对象。也就是格尔兹所说的“典型的人类学方法是通过广泛的了解鸡毛蒜皮的小事，来着手进行这种广泛的阐释和比

较抽象的分析”。[1] 提炼一个意象作为构成本文的主线或中轴，极大简化也深化了叙述方式。盯紧具体的、单体的“鸡毛蒜皮的小事”，以便让一个行为和一种现象，带上串联一体方显本色的“结构”力量。

## 小结　音乐体现孝道

民间丧葬现场的欢快气象让城里人觉得不可思议，何以老人去世要铺排一片祥和欢庆？仪式项目都憋着劲而且铆足了劲让参与者高兴，变着法地让人快活，与儒家经典的哀戚悲伤不但背道而驰，而且故意反其道而行之，“不以为耻，反以为荣”。考察葬仪，让人体会，民间的价值观已把儒家至孝的核心理念转化到另一取向上，体现为“敬”。随着时代变迁，儒家教条如同儒家礼仪一样，根本不可能再严格执行，核心理念必须转化为切实可行、具有可操作性的事项。“父母在不远游”谁能做到？无论是乡下人还是城里人，远游经商，赴京赶考，挣得荣誉，获得财富，光宗耀祖，是从少年时代就得到鼓励的行为。于是，外出打工，外出打拼，外出经商，外出上学，走得越远越光荣，“不远游”就不足以为家族争光，最好是欧洲、美国，那才叫“至孝”。“三年无改于父之道，可谓孝矣。”（《论语》）蹲在家门口，什么都不做，一心一意守孝而且一守就是三年两载，更是不可能。即使是农村人，办完丧事，也是拍拍屁股就走。“不孝有三，无后为大”，这一点在当代尤其不可能，与“计划生育”的基本国策相对。可以说，唯一剩下的就是“敬”。如同禅宗，立地成佛，以心为本，“为敬以别”。大操大办，让老人风光别世，让家族有面子，为亲朋好友联络感情，就是彰显孝道的最好出路。仪式核心，化悲为喜，化静为闹，化哀为敬。立此核心，所有形式都被允许，都不违背传统精神。提取精华，抛弃教条，民间智慧，灵活变通。近代以来，风气大变，客观认识孝道，操办葬礼，提升孝道，才是继承传统。

姚慧写道：

> 将传统社会一些社会文化现象划入“迷信”行列是特定时代的产物，

---

[1] 克利福德·格尔茨（Clifford Geertz）：《文化的阐释》，纳日碧力戈、罗红光译，上海：上海人民出版社，1999 年，第 24 页。

是革命、激进、西方二元论思维及政治运动的后遗症。若剥去宗教类非物质文化遗产和丧俗身上多年包裹的政治外衣，它们只是一种不带任何阶级属性的中性的文化，一种中国人日常生活所必需的世代传承的生活经验。[1]

作者的表达立足本土。过去的一个世纪中，人们不解民间智慧高明在哪儿，和尚道士的理想与现实如何接轨，文人绞尽脑汁也不解民间仪式何以充满欢快？老百姓看重的是亲朋伦理和人际关系，图的是喜庆热闹与和谐相处。处置方式，始于虚拟现实，最终却立足实际生活。

社会理论家涂尔干把仪式视为表现社会秩序的符号，认为仪式是一种媒介，是通过媒介激发参与者体验集体信仰和集体意识的方式。通过集体，确认真实。功能主义的社会人类学家拉德克利夫·布朗，将仪式视为具有增强作用的集体情绪和社会整合现象。维克多·特纳则力图与象征本质和戏剧论来理解仪式，克利福德·格尔茨从一个更为广泛的角度解读仪式，通过仪式，生存的世界和想象的世界借助于一组象征形式融合起来变为同一个世界，构成一种集体精神。

这些解释的核心都是一个：仪式是维持社会关系的有效手段。社会关系是抽象的，仪式把人聚集一起，采用一系列象征行为以及戏剧化形式，达到参与者对社会关系的理解。死亡使家族破碎，仪式使家族结盟。瞬间而去的人，带走了那么多的记忆和温暖，损失必须通过某种途径得到补充。社会是因同类死亡而悲伤的组织，也是可以化悲痛为力量的组织。“物伤其类”不仅是份庄严遗产，而且是变“心有戚戚”为相互支撑的遗产。参与者感受到亲人离去的痛苦和惊恐，视为家族的痛苦和惊恐，但仪式的智慧在于化悲为喜，化痛为乐，让勃勃生机打破死亡凝滞，让欢乐祥和代替寂静悲伤。全体家族聚集一起，整个村落聚集一起，冲淡悲伤，化解孤独，代之以锣鼓喧天，红红火火，鼓吹说书，秧歌社戏。仪式办完了，悲伤扬弃了，压抑释放了，一家人更加团结，一村人更加凝聚，进入新的轮回，再续新篇。有关死亡的记忆，在敲敲打打中消失，在音乐戏曲中冲淡。一天天淡去的是悲伤，一幕幕涌来的是欣慰。日常把人拉上原来轨道，家族列车继续运行。死亡没有被看作为恐惧，和尚道士借着仪式载体演化了一场人生

---

① 姚慧：《京西民间佛事音乐及其保护研究——以张广泉乐社为个案》，中国艺术研究院博士论文，2011年。

盛宴，让亲属朋友连接热闹，连接集体，共渡难关，共享盛宴。这真是一种大智慧！

拍摄仪式时注意到，那些低着头、伏着身从事具体事项的老人，看不到一丝眼泪，他们大声交谈的声音常常盖过吹手的唢呐，日常生活就这样健康地延续着。身边不时爆出的爆竹声，如同营造过年的气氛一样，没有让人想到有人别世，反而朦朦胧胧传达了斩钉截铁的回答：美好生活，依然继续。

# 第七章
# 说书、秧歌、婚礼

第一节　说书人的心愿

第二节　韩起祥的榜样与曲项琵琶

第三节　“秧歌”还是“阳歌”

第四节　参与甜蜜——婚礼仪式音乐的另一种解读

小　结　重新评价民间储藏



地无分南北，人无分老幼，族无分汉蒙，没有不愿意听说书的。如今，陕北说书艺人已经没有资格在城市酒肆里表演了，但在庙会上一现身，吸引乡民的程度不亚于“四大天王”对都市年轻人体温的刺激。有什么可以让精神回到单纯状态，那就是听书。名不见经传的盲艺人，一生都在为像自己一样贫困的农民演唱，铁了心，在庙会如林的表演“摊位”中，开拓立锥之地。在这片黄金地段上，纾解百姓小民的苦闷，给乡亲送上欢声笑语。一边厢播放着一曲曲花样翻新的流行音乐，一边厢还有一群在城里人眼中勉强称得上“表演”的人，用三弦和琵琶唱着历久弥新的故事。当今世界游走的艺人不多了，产生荷马的欧洲已经没有了游吟诗人，但中国还有，陕北还有。

## 第一节 说书人的心愿

陕北说书艺人是个异常活跃的群体，双目残疾的盲艺人，迅速到达一个村庄，然后又以同样速度飘向另一个庙会。一年到头，出外巡游的时间远远多于明眼人离开家乡的时间。佳县白云山庙会期间，遇到数位说书艺人。“子洲清安会”（子洲县、清涧县、安塞）的会头介绍：“来此说书的人，不一定要钱，可能是来还愿。”乡村人的信仰，通过这一方式得以实现。我们果然遇到了一位不要钱只为还愿的说书人。

## 一、许文功

1948 年生，清涧县杨家元子镇三庄沟村人，明眼说书艺人。他说：

> 我 17 岁开始跟姑舅学习说“琵琶书”。琵琶横抱，用绳子托着弹奏。后来觉得琵琶音量小，招揽人少，改弹三弦。小时候害胃病，持续 12 年，父亲来白云山办事，向神神许愿，果然病就好了。自从庙会恢复后，为了敬真武大神，我年年来此还愿，目的就是为了脱灾免难。父亲是“劳动模范”，在此当过“子洲清安会”会长。我没有参加过县里组织的说书艺人训练班，没学说新书。“文革”期间，在农村还是偷偷地说书，老百姓爱听，保护我。

许文功高大魁梧，声音洪亮，端坐木箱，手执三弦，腿外侧绑着拍板。与穿着脏兮兮棉袄的农民相比，他服装整洁，透出几分艺术家气质。他打动人的地方，就是乐观随和，展示了一介平民充满坎坷的生活境遇和对生命所持的不屈不挠的乐观态度。

“子洲清安会”的“排窑”，相互贯通，窑窑相联，没有遮挡。男的住在主窑一侧，女的住在另一侧，各扎一堆，只有大门所在的窑洞，没有铺盖。晚上，约 30 多人聚集于此，盘坐草席，听许文功说《瓦岗寨》。旋律流淌在窑洞中，历史也流淌在窑洞中。深埋的历史情感，隐藏于一年一度庙会上才被唤起的老式腔调中。开篇铺垫，情绪平稳，不慌不忙介绍人物，慢慢进入状况。继而设置悬念，展开情节，故事进入正题，制造冲突，铺排整个晚上让人深陷云里雾里的气氛。每部书都有你死我活、矛盾冲突的提神点，高潮迭起，让人过瘾。

窑洞中一会儿挤进来一位听众，早就坐在最佳位置的听众，明显有恋栈情绪，慢吞吞、一百个不愿意地离开用体温暖和了的草垫。耳边回荡着说书人的声音、一步三回头地磨蹭着向旁边挪的人，哪里顾得上新来的人，仰着脖颈，竖着耳朵，不想放过任何一句唱腔。

荧荧烛光，席地而坐，暂时忘记生计的农民，是真正欣赏说书魅力的听众。庶民的快乐，不取说书，又如何放置？对乡下人来说，这是一片纯净世界。过去，占人口 80% 以上的农民不能阅读，阅读不是这个群体获取文化的方式。他

们获取知识的途径，主要是庙会听书。成为乡下人的沟通渠道，不但带来内心平静，而且获得信息资源。历史知识和地方性知识，通过艺人之口传播认同，这是说书流行的重要原因之一。

> 宋代以后的中国文化分为两部分，一个是精英们的“书院文化”，另一个便是市井的“书台文化”。当中国出现“书院”精英文化群体的时候，另一个群体已经在市井“勾栏”中围绕着书台成型，他们形成了一个“大人群”的“小”传统，然而说书小道历来得不到精英们的青睐，自然没有几个人深入这个民间论域……对柳敬亭晚明说书的内容，我们没有完整的概念（当然黄宗羲、吴伟业、张岱等人的传记，一些诗词的记载，为我们保留了一些珍贵资料），更何况一般说书。[①]

榆林市镇川镇是当地有名的小商品集散地，出售音响制品的老板说，每年销售的说书磁带可达数万盘。如草芥、像土地一样的庄稼人，喜欢听说书人追忆旧事的声腔，尽管是听了多少遍的忠孝节义的老故事。

许文功艺术精到，用不同声调表现不同性格人物的复杂感情。“一台大戏一人装，男女老幼多种腔。”[②] 在世代传承中，经过无数像他一样的艺人口耳相传，加工提炼，日益精湛，使说书具有了专业水准。那些不时插入的小机灵、小聪明，更显示了他编排故事、让听众神魂颠倒的能力。武林高手，挥动兵器，十八般武艺，轮番展示。他的表演气势，真有包大人猛拍惊堂木的威力。关键之处，让人心花怒放，心怀大畅。许多人被旁边的人捂住控制不住咧嘴大笑的嘴巴，但无效的抗议迅速被更多的笑声、拍手声淹没。说书让人轻松惬意，高兴开怀，根据一点历史常识并违背一点历史常识的瞎掰活，就是更带劲的路数。许文功为人通达，谈史论今，宽宏大量，表现出普通农民对待世界的看法。常年讲述历史的人，胸怀也会贴近自己讲述的历史人物，或许，这是说书人在自己创造的艺术中潜移默化生成的气度。

这个夜晚，满窑洞的人，盘着腿，欣赏老故事并领会其中的寓意。听懂了，

---

① 徐德明、李真：《“王派水浒”的饮食美学与时空想象》，《文艺研究》2010年第1期，第50页。

② 胡孟祥：《韩起祥评传》，北京：中国民间文艺出版社，1989年，第73页。

就是听懂了陕北人的生命之根。聚集于庙会的人，过着相同的日子，有着类似的悲喜，有着相同的话语。说书人对于当地的风土人情、庄稼物种、器物名称、俗话俚语，乃至当地人在描述这些事务时的神态语气、心理话口，了如指掌，自然懂得怎样激发当地人的共鸣。于是年复一年辛劳中的善恶是非、社会冷暖、人情世态、伦理道德，都被淋漓尽致、活灵活现地表现出来，健康而简单。

---

俸　　　　　　　　　　　　　　　　　请

报本家温丁牛送催本三药真三三王天玉如三南关圣真山大眼马水门灶收

愿家宅　公公生生方圣王武皇教母地皇来元海圣母年神地光王草　一愿

灵土六　匚菩　二　龙母真祖帝圣娘三大古老观帝娘太　二　菩特大　　灵

童神神神神萨　位　王娘君师君主娘界帝佛祖世君娘岁　位　萨君王神神神

娘　　三　十　三　音

世　方　世　菩

过　万　一　萨

往　灵　切

诸　真　佛

神　宰　祖

之之之之之之之之之之之之之之之之之之之之之之之之之之之之之之之

神神神神神神神神神神神神神神神神佛神神神神神神神神神神神神神神

位位位位位位位位位位位位位位位位位位位位位位位位位位位位位位位

---

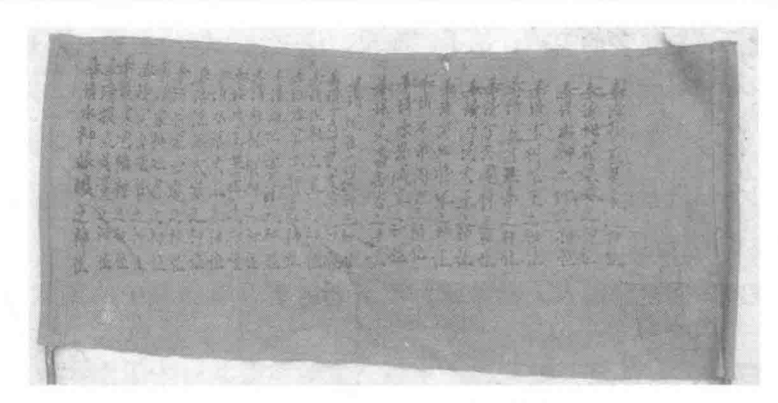


图7－1－1　说书人红布上供奉的“神神”名单

说书人的活动性质似乎十分世俗，其实不然，我们了解到，说书人赶庙会，一定在“三皇庙”开辟书场，一定悬挂“天地三界、十方万神”像，说书目的，远比想象的复杂。按照传统，说书人随身携带一幅排列诸神的红布，即供奉神位。演唱时，红布悬挂于窑洞门口，前面摆放一张小供桌，上置香炉，内插三根燃香，香炉两边放有两根点燃的红蜡烛。演唱过程中，不时有老人到神位前烧纸，跪下磕头。这一行为，或许混杂着对神仙的敬畏与对艺术的尊敬。



图7-1-2 说书人供奉“神神”的谷物

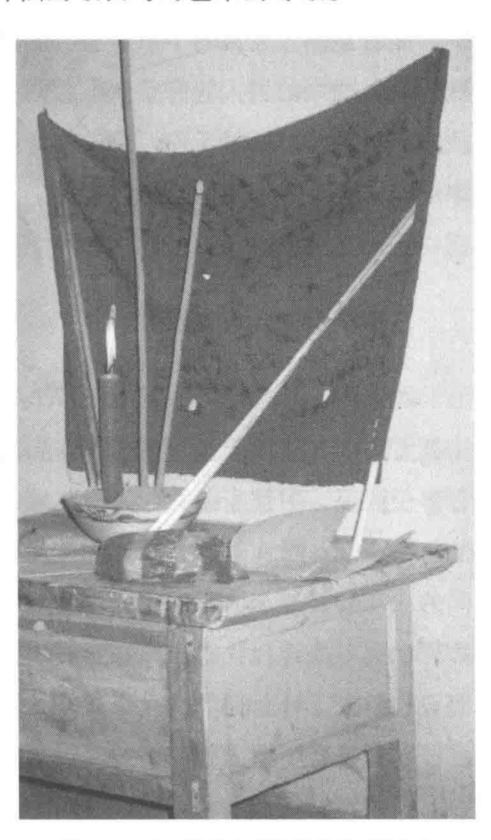


图7-1-3 说书人家里供奉的“神神”

许文功把红布上的列位“神神”各自主管什么，流利地解释了一遍，记忆力和口若悬河的速度，甚至令我们忘记记录，即使记录也难以跟上他的语速。他解释道：“报愿灵童”是上“报愿”的灵童，“收愿灵童”是接“受（收）愿”的灵童，“真年太岁”专门负责“打窑”等。可以在红布上发现生活需要的各位神祇，相互包容，和平共处。神灵世界的平等是原始平等社会关系在神灵世界中的反映，神像上千丝万缕的“神际关系”也像大红大绿的外皮那样直观地映照

出现实世界的人际关系。佛道诸神及儒家圣贤都在民间沉积，道儒同架，信仰多神，还不断造出新神，使崇拜对象变得极为庞杂。民间信仰的地域性、行业性，十分典型地反映在说书人供奉的神像上。

许文功怀着敬畏，从多病的童年走进庙会，寄托了深深的信念和感恩，以及对神秘命运的服从。站在白云山头，面对辽阔的黄河河滩，他手中的三弦，弹出了一个说书人的祈祷……

闻着地铺上发出的干草清香，看着老百姓专注和甜蜜的表情，以及每当说到欢快处，抽烟的男人轻弹烟灰、报以会心一笑的陶醉，自然也令我们单纯起来。故事并不新鲜，听过千遍万遍的古老故事以及像花边一样缀在老套情节上的一连串笑料，不断激发出听众的热烈反响。窑洞中的电灯昏暗如豆，说书人的声腔飘在白云山寂静的沉夜中。

## 二、半盲艺人何光武

2001 年，我们到米脂县姬家石沟“龙王庙”采访开光仪式，“山西省太原市南郊晋剧团”正在上演《审冠珠》、《审陈琳》、《卷席筒》。一日三场，戏台前有百多位村民。习惯于公共空地上扎堆、上了年纪的老人，是聚在一起听讲老故事的忠实观众。村庄与庙，紧靠无定河，新建铁路从山坡下通向榆林，由西安到大同的火车即将通车。小山庄安安静静听戏的时光将被隆隆的火车打断，传统的屏障再也挡不住现代化进程。几年后，会有一列列吐着白烟的火车呼啸而过，带来商业和游人。吐着白烟的火车载来的不单是四面八方的旅游者和东张西望的观光客，而且是乡村中未曾面对的新观念。

我们在看戏的人堆中找到了 70 多岁的半盲说书艺人何光武。他是米脂县十里铺乡冯庄人，看上去很好打交道，虽然旁边找乐子的人总在揑喻他。说书人不在乎别人怎样看待自己，本身就是庶民，没有从高处审视乡民的剧团艺术家的姿态。虽然常遭排贬，但他们没有排贬别人的话，讲的就是草根生活摘巴摘巴、连同自己感受揉进去的人人需要的普通故事，所以态度永远平和。他说：

> 15 岁眼睛生病，开始变盲，丧失劳动能力，加之父亲去世，母亲和姐姐让我于 17 岁时开始学说书。三弦从横山县购买，配备“醒木、马扎子”

等道具。师傅来自子洲县，学习三年。第一本学的是《还乡记》，第二本《对贤记》，后来学了《精忠记》、《观灯记》、《借灯记》、《相国寺记》、《西游记》、《连环计》、《华山记》、《摇钱记》、《神户记》、《双彩记》等。开始说书时，雇一个引路人领着，几十年跑下来，路熟了，不用人引路。1955年，参加绥德地区（原来的行政区划）文化馆组织的“盲艺人训练班”（35人），学习两月。1964年，在米脂县文化馆“盲艺人训练班”学习45天。在绥德跟韩起祥（叫他“韩爷”、“韩主任”）学习新剧目《王贵与李香香》、《李双双》、《抗美援朝》、《破巫神》（现在已不说《反巫神》，那是骂神神）。绥德发给毕业证，米脂发给“宣传证”（上写学习的年、月、日，宣传部长的签名，师傅韩起祥的名字，特此证明等）。有了这个证，各村都需接待，帮着找住处，发给粮票和工资，招集人听书。开始时，说一本书，挣8斤小米。后来，一本书两元钱。现在一本书，两小时20元。

我们听过许多盲艺人的故事。本来是个正常人，一场飞来横祸，竟使并非奢望的正常心愿顿时变成此生此世再也难圆的碎片！于是，他们只能从说书上寻找生活，寻找乐趣。在乡村世界的草根语境中，不能阅读，只能听书，而且，个个是从小爱听故事并成长为爱说故事的人，喜的悲的、老人传的、当代传的，没有不感兴趣的。

面对说书人，人们常常奇怪，他们绝大多数没有离开过自己社区，却似乎有着惊人的想象力，其实，这些知识都来自说书培训——那是填充他们一生快乐和知识满足的记忆库。阿炳一辈子没出过自家县城这件事，与文学家谈论卡夫卡没有走出过布拉格一样。艺人的活动空间不大，根据自身经验型塑话本的能力有限，没有谁像清代大名鼎鼎的柳敬亭那样风云际会，奔走四方。他们在接受话本的过程中建构了自己的文化空间，也部分依赖话本中的空间维度，建构乡民的文化意识，这些载体既包含部分精英的知识，也包含民间草根的知识。

“文革”前说老书多，“文革”时说新书多，现在又是说老书。1964年说“计划生育”，《三大纪律八项注意》。现在有人请，依然说书。庙会、家人出远门、小孩开锁、结婚、暖窑、参军、毛驴子不吃料，都请“平安书”。

弹起三弦定起音，男女观众一身轻。

男女老少都坐下，说得不好请批评。

一般是先说一段新书，再说一本老书。讽刺社会的，影响不好，反对话不要说。发丧人家，写个牌位，把祖先的姓氏、生辰年月告诉我，就按这些即兴编词。开春种地，求财神照应，以及为甚为甚，随机应变，词没有定死。也说请神、安神、送神。不过请神不能随便说。开始说书，都是吉庆话。如祈雨，就唱“三天下个沟满濠”。

20 里地范围内我有名气。但没收徒弟。延长、保安一带，说琵琶书的人多，山西的女的说书多。按传统说法，女人不敬神，不让女的说书。近五六年，子洲县一带，三四个人一起说书的形式多起来。一个三弦、一个笛子、一女三男。原来睁眼人不让说书，因为你是睁眼人，什么都能干。

听得出，何光武很达观，用乐观态度化解劳苦未尝不是盲艺人解脱苦难的形式。他们讲述自己时调侃逗趣，总把人逗得乐不可支。方言更是增添与人沟通的语言底色，也是捷径，营造表述的乡土派头。

采访在庙会不远的一家窑洞中，是接待剧团演员的休息处（演员陆续到这里吃饭），屋里聚集了一大群观众，人多嘴杂，他们纵容何光武向我们要钱，他的态度也马上转变，说道：“人情不能太薄，应该付出代价。”看到地点对我们不利，我们马上决定拉他回家继续采访。

何光武答应晚上到一家人去算卦，所以我们先用车接他回十里铺乡冯庄的家里录音，再把他送回来。恰巧，家中无人，他又没带钥匙，要自己到村中找老伴，可见其视力尚能应付生活。正如他所说：“我熟悉这些地方就像熟悉自己家的房子，不会有障碍。”我们从他到了路口转身以及再转弯的寻路过程上看到，盲人的记忆力超凡，家门口通向四面八方的曲曲拐拐的道路，他都如履平地，毫无障碍。

何光武 21 岁结婚，婚姻由家庭包办。老伴说：“娘家离此二里路，当时不让我见这个老汉。结婚后才知道嫁了个盲人。”从老太太的语气上看，她不但不后悔，还颇为老伴的本事而自豪。“盲人一般难于娶妻，只有盲艺人可以娶妻，这

说明在经济上，盲艺人仍然是个富裕的行当。”[①] 不见老伴，我们还看不出盲艺人条件优越，看到眉清目秀的老伴，才知道盲艺人具有的魅力。他们的出众才华足以支撑家庭的经济生活，所以才能讨个好老婆。当地人誉为“才子”的说书人，总能顺手牵走一份也被当地人称为“佳人”的婚姻。出门说书的是男人的故事，守在家里的是女人的故事，合起来才是个完整的故事，支撑故事背后的则是经济杠杆。姑不论女人找男人就是找经济保障的见解正确与否，有能耐的人和掌握的活计，总以“有能耐”的方式表现出来。

何光武的三弦上贴着“出门见喜，贵人扶持”的红字条，也保留着写着佛爷、娘娘、天地三界、十方万神的红布。“七十二位主神都来参，全家老少都平安。”

### 三、技巧

面对说书人的出口成章，口若悬河，一口气连接数小时的长篇大书以及夺人心魄的夸张，令人捧腹的逗哏，半真半假的揑喻，不禁在钦佩之余渴望探寻他们如何铺排的技巧。其实，常人难以企及的能力背后，并非全是功夫，还有一套技巧。

普洛普（Vladimir Propp，1895—1970）分析俄国民间故事的方法，启发我们窥视陕北说书的相同规律。[②] 他指出：民间故事在分类和组织时，变化的是登场人物，行为功能却没有多大变化。

> 与大量的人物相比，功能的数量少得惊人。这一事实说明了民间故事的双重特性：它既是多样态的，丰富多彩的，又是统一样态的，重复发生的……从一组拥有近似造型的100个故事中，努力抽取一个原始故事的结构。这个原始故事的31个功能包括了在这整组故事中的全部结构可能性。[③]

---

① 郭于华主编：《仪式与社会变迁》，北京：社会科学文献出版社，2000年，第125页。

② ［俄］普罗普：《故事形态学》，贾放、施用勤译，北京：中华书局，2006年。

③ 许子东：《叙述文革》，《读书》1999年第9期。

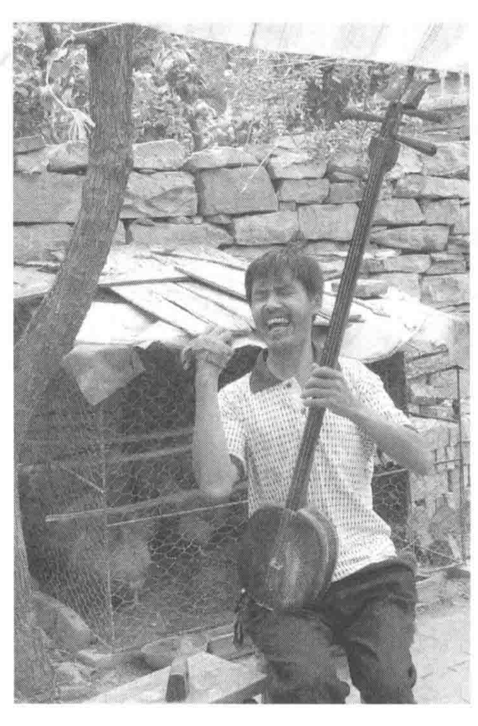




图7-1-4 说书盲艺人之一



图7-1-5 说书盲艺人之二

普洛普实际上为民间口传文化开列出一部语法和句法，其中的程序套路，情节排列，故事结构，组合方式，非常相似。芬兰学者阿尔尼创制、美国学者汤普逊增订的《民间故事类型》（又称“阿尔尼—汤普逊分类制”，简称“AT类型分类法”），总结了大致相同的规律和有规可循的演绎法。“帕里—洛德口头程式”把集吟诵、表演、创作于一体的《荷马史诗》作为研究对象，揭示游吟诗人“以基本程式为基础上而建立的模式”。“程式并非是僵化的陈词滥调，而是能够变化的，而且的确具有很高的能产性，常常能产生出其他的新程式。”[①] 帕里与洛德的专业背景是语言文学，所指的程式主要针对语言格律。国内学者据其理论对“花儿”文体进行研究，王敬献（美国盛顿大学教授 C. H. Wang）根据帕里—洛德口头诗学理论，研究《诗经》反复出现的“固定片语”（stock phrases）和“类型场景”（types scenes）。[②]

① ［美］阿尔伯特·贝茨·罗德著：《歌手的故事》，尹虎彬译，北京：中华书局，2004年，第5页。

② 容世诚：《程式/即兴、口语/书写》，《戏曲人类学初探》，桂林：广西师范大学出版社，1975年，第208—221页。

> 同一个故事，往往由于讲述者知识构架不同，讲述时便产生了这样那样的变化，出现许多异文。也可以说，由于每一位讲述者的讲述都是以其特定的文化构架作内在支持的，才使叙述文本永远处于变化之中，难以固定。[①]

“书匠的口，无量的斗，要说多少肚都有。”讲得就是“套路”。乡村仪式大致可归几类：老人做寿、儿童开锁、结婚送葬、节日庙会等，相同仪式采用相同的开场白，祝愿的吉庆话，联套的祝福话，不会超出常规。“平安书”需要吉祥如意，广报平安。有了主题，相关话语应运而生，连珠炮一般。句型套在什么地方都行之有效。

故事情节是将一两条线索，捻搓成展开的轨道，艺人根据人物性格，将故事铺展得疏密有致。说书人对故事走向、脉络发展、节奏控制有严密计算，什么时候设什么埋伏，什么地方抖什么包袱，什么部位轻描淡写，什么场景暴风骤雨，哪个情节容易引起反应，说书人大致心中有数。一两条线条，整合得有条有理。

说书人的“身份认同”，服从于书场观众。把主人翁放置于观众所处的地方文化，语境的当地性，自然一目了然。把所有英雄故事嵌入陕北，好处就在于赢得了“熟悉的陌生”效果。生活景观中的细节，使英雄人物与所在地文化融为一体，个性化行为又与当地人区别开来。这样才有无穷的吸引力。

> 谭振山讲述的故事都带有其个人文化观念的投射、经过其心灵滤透、具有某种文化印记的精神产品……这种内化了的观念便成为他重构叙事文本的原则之一……这些故事原有的模糊的空间设置都被他转换成了实在的现实生活空间，被赋予了丰富的艺术想象，进行了艺术升华……对家园的痴迷与迷恋，是谭振山重构故事文本的文化心理基础……主人公行动的空间多为模糊的、不确切的，如某个村庄、某座山、某条河边，等等。童话故事在空间上的模糊性，使得情节的教化意义具有一定的泛同性，达到的多为一些泛泛的教育效果。然而，与这类童话故事在空间处理上有所不同，谭振山讲述的故

① 江帆：《走进文化持有者的真实世界——对著名民间故事家谭振山20年追踪研究的田野感言》，《非物质文化遗产保护与田野工作方法》，北京：文化艺术出版社，2008年，第27页。

事中的主人公的行动空间多是具体的、固定的，一般都定位在他的家乡附近，因而他讲述的这类童话故事也便带有了几分传说的味道……调查者在田野中遭遇的从来不可能是冠以“普通价值”的故事，只能是体现讲述者知识的个性化和地方化的叙事体。如果说讲述者的知识构架是通过故事讲述展开和伸张的，那么，每一个讲述者提供的故事都可以视为一个“地方性知识”的范本。[①]





图7－1－6　说书人之三



图7－1－7　说书人之四

故事是核心动力，音乐是辅助手段。说书中的音乐，其实并不重要，吸引人的故事，冲淡了音乐。音乐家为音乐而研究说书，并因目的而过分看重，其实它并不重要，仅仅是载体，旋律的单调和乐句的重复，没有高潮安排的松散，一闻便知。听众关心的是情节发展，情感纠葛。充满好听音调，是过于苛求了，有个

① 江帆：《走进文化持有者的真实世界——对著名民间故事家谭振山20年追踪研究的田野感言》，《非物质文化遗产保护与田野工作方法》，北京：文化艺术出版社，2008年，第28—31页。

调子，无非让人觉得生动活泼而已，其间变化，退居次要。在音乐诸要素中，节奏排在最前列。说书人捆在腿上的“板”才是最有效的工具。节奏是抛出悬念、制造压力的有效手段，到了火候，节奏加快，频率提高，力度加强，恍惚间横扫千军如卷席。一句接一句，不容喘息，如潮如涌。贪官污吏杀得落花流水，败将对手打得屁滚尿流。拍板打出越来越急的节奏，让人喘不过气来，一出手全无敌。终于，高潮脱口而出，一泻千里。



图 7－1－8　说书人之五

从记忆角度讲，音乐的提示作用就成了最突出的功能。访谈中，何光武时常停顿，拿起三弦，则毫无滞碍。他说：“一弹三弦都记起，不弹三弦就忘词。”为他录音（《三女拜寿》、《三个女婿比本领》）确乎如此，弹起三弦，语言流畅，放下乐器，记忆中断，这是音乐家的切身体会。对于连篇累牍、需要记忆大量唱词的说书人来说，乐器是不可或缺的扶手。弹拨过门的余地，具有缓解记忆紧张度的功用。乐器是盲艺人带起来既负担又离不开的东西，三弦与艺人的关系，就像瘸子与拐杖的关系，离开了就无法走下去。当然，也有离开的片刻，就像瘸子坐下来不需要拐杖时，叙述故事时可以暂时离开乐器。说书人的武器就是背着的三弦，这件简单的器物，使他们越说越起劲，即使是一时忘了词、错了位，有了三弦，拨弄两下，一下就能接上茬。只有拿着三弦才心里踏实，底气十足。我们

无意通过说书来做思维研究，也不想将音乐模式作为特殊规律讨论，虽然这些在民间口传艺术中具有重要意义。

## 第二节　韩起祥的榜样与曲项琵琶

深入探讨一位民间精英的作用，对于准确把握一个地区说书文化发育谱系的演变很有助力。被誉为对政治具有声纳般敏感的杰出说书艺人韩起祥，嗅出了社会变化的气味，随后，以新身份来到首都，触探到政府将要在哪些方面矫正民间的口径。他听到了正确的风声，循着这股风声，改变了自己的道路，也改变了陕北说书的道路。

### 一、韩起祥与改造文化的代价

韩起祥一度是陕北说书艺人的代表，具有一种把故事讲得深入人心、引人入胜的表达能力，在情感表达上与普通大众沟通的能力，使故事高潮迭起、人物栩栩如生的控制能力，这些在乡村庙会上绝对吸引人的能力，满足了当地民众的期待。讲故事是韩起祥综合功力中的强项，他充分利用了自己的强项，把新故事编排得有声有色，“上至绸缎，下至葱蒜，无所不知，说得头头是道”。这个创作力旺盛而且产量惊人、一开口就语出惊人的书坛圣手，确实为陕北说书带来了从未有过的声誉。

韩起祥出生于横山，几乎因为他而命名的“横上说书”是陕北说书的一支。《榆林府志》载：“清朝康熙年间，这里便有……刘弟说传奇颇靡靡可听……韶音飞畅，殊有风清。不即江南之柳敬亭乎。”这个品种于清光绪年间渐渐繁盛，出现了刘麻子、张信等名艺人，可以说，这批有幸被人们记住姓名的说书人群体，就是为韩起祥提供艺术滋养并最终托起其艺术成就的铺路者。20 世纪 30 年代初，党岔乡的韩起祥崭露头角，并借助宣传新风尚的群众艺术实践，声名鹊起。

韩起祥表演陕北说书时，用三弦伴奏。原来陕北说书流行两种伴奏形式，一

是琵琶，一是三弦。[①] 从音响效果方面讲，三弦音量宏大，气势赳赳；琵琶音响文弱，情味儒雅。前者粗声大气，后者细声细气。一雅一俗，一弱一强，一文一武。音响上的强弱似乎注定成为两者在弱肉强食的现实竞争中强势与弱势的定性依据。毫无疑问，说新书、唱新事、颂新世、树新风，需要气势磅礴，需要音量盖世，需要大声大气，三弦自然首当其选。



图 7－2－1　唐代横抱琵琶乐俑



图 7－2－2　延安市延长县艺人白旭章横抱曲项琵琶



图 7－2－3　《韩熙载夜宴图》横抱琵琶

① “全边区估计有四百多人，分南路、北路，南路弹琵琶，北路弹三弦。”胡孟祥：《韩起祥评传》，北京：中国民间文艺出版社，1989 年，第 245 页。

情味儒雅、细声细气的琵琶，自然冷落一旁。需要特别指出的是，陕北说书采用的琵琶演奏方式，保持了最古老的形式——坐持横抱。这是唐五代《韩熙载夜宴图》被画下来的古老方式。顺便说一下，这是一种坐在凳子、椅子上横抱琵琶的演奏形式。音乐史叙述中较少注意演奏琵琶的这种坐姿。大量唐代壁画中的弹琵琶图像，都是横抱琵琶、席地而坐，而坐在凳子上的图像，一是《韩熙载夜宴图》，二是《唐宫图》。



图 7-2-4　遗弃的老式琵琶

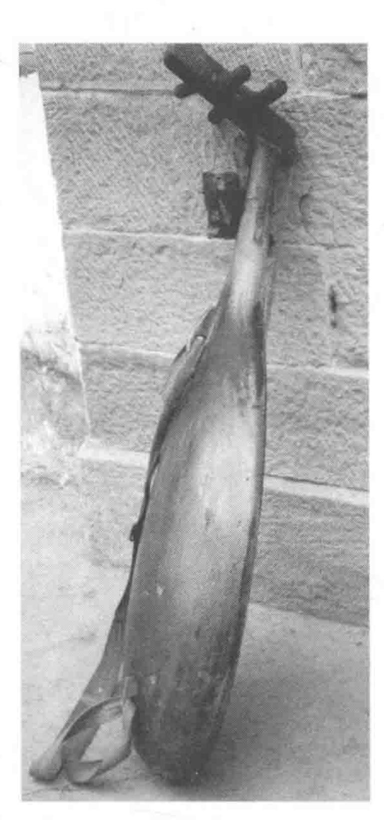


图 7-2-5　磨光的琵琶背面

两幅图像明确画出了坐凳，可见，唐代生活已经出现了坐在凳子、椅子上横抱琵琶的演奏形式。家具发展史告诉我们，凳子、椅子，到了明清时代还没有普及到老百姓日常生活中，可见坐在凳子、椅子上弹琵琶的形式是多么稀罕。而流传至今，保持这种古老演奏形式的地区，一是福建，二是陕北。

不幸的是，因为韩起祥在20世纪中期在说书领域无可争辩的首席政治地位和艺术楷模作用，几乎使所有的说书艺人全部改弹三弦。古老的横抱琵琶，从此

渐渐消失。他的推广，导致了一种最古老演奏方式的渐渐消失。现在，只有福建南音还保留着上述古老的演奏方式。



图7-2-6　泉州“南音”横抱琵琶

破除迷信，匡正艺道，以国家的名义，以政府的名义，以新时代的名义，使韩起祥敢于向几百年来的迷信思想挑战，敢于“骂神神”。他宣传婚姻自由，抗美援朝，义正词严，同时，也义无反顾、无所顾忌地咒骂了那些庇护他的祖先和乡亲的各路神仙。这是他的勇气，也是他的天真，更是政府的勇气、政府的天真。几十年过去了，他创作的说书，没有继续流传。他反对的事情，以传统的名义、以中国的名义，得到了全面恢复。随着当今世界对“非物质文化遗产”的重新认识和重新解读，韩起祥唱出的“破旧立新”的音调，不再被社会认可，更不被老乡认可。他的同行依然像他生活时代之前的样子，到庙会说书；他的老乡依然像他生活时代之前的样子，到庙会听书。唱的段子和听的段子，还是那些他曾激烈反对过的讲述“真善美”的老故事。他创作的那些不再对当下有影响的唱段，像刮过去的风一样，与一段不太光彩的时代共同构成一段不怎么令人回味的历史。

只有一点，他的历史作用依然发挥着功效，那就是再也没人横抱琵琶说书了！

这项技术因为他的政治和艺术影响而中断了，没有人延续只有一代一代师徒相传才能延续下去的技术。知道横抱琵琶历史价值的音乐学家，看到这种结果，心里都会像压了一块大石头那样不痛快。在那个吵吵嚷嚷“除旧布新”、“砸烂一切旧世界”的时代，这个怀着一颗好心却办了一件大坏事的杰出艺人，对不起

生他养他的地方文化，把一种流传了10个世纪的乐器演奏法，彻底送进了历史。我们在陕北采访中，到处可以看到落满尘土、断弦掉品的老琵琶，它们已经沉默了30年。我们眼巴巴地瞅着丰富的历史变成干巴巴的历史。

人们不得不承认那是一个让当事人的贡献与破坏难解难分的时代，从一个人到一个群体乃至一个国家，随时随地都可以在历史解读中可圆可扁、可高可低、可歌可咒。这是生活在我们身边、影响说书艺术也影响一个地区艺术品种的杰出人物之一。《韩起祥传》当然显示了为这位优秀说书艺人树碑立传的必要性，书中张扬了那个时代需要的精神，一位民间艺人对民间文艺事业深挚的情怀，主人翁顽强拼搏的人生经历与追求，等等。作者自然充分肯定了他的努力。他一生都与挚爱的事业融为一体，使人们明白了作为说书艺术领头人对这一事业发展的贡献。这些醉心于“说新书、唱新书、立新风”的人，绝对谈不上是传统叛逆者，他们以自己的方式攻击痛恨的“旧社会”，没有什么好指责的。人们无不欣赏来自底层的说书人在历史建构过程中“自我塑造”的努力和精神，并对个人资质上的机智多谋、能言善辩、出类拔萃表示欣赏。

一个代表国家立场的人，一旦成为国家形象代言者，行为以及行为造成的影响就不仅仅是个人问题了。他对乐器的取舍，就是国家对“精华”与“糟粕”的取舍；他对说书内容的取舍，就是国家对新旧事物的取舍。国家需要强烈音响时，必须寻找一种与这一要求相匹配的乐器。如果一件乐器不能承担历史使命，就自然被淘汰。韩起祥是个执行者，甚至没有意识到自己的行为对家乡文化的传承可能意味的严重后果。一个是盲视，一个是珍视，两种方式，虽然动机不一样，却有着同样惨烈的后果。一个具有家乡情怀的人被一套新说法驯服了，干出了一件无意间对不起家乡传统的事。

我们对尚不能理解的事物有过的激进态度，是否可以通过这个事件得到一点清醒呢？仅仅阅读感人的人物传记，看不出主人公对历史的影响是积极还是消极，只有拉开距离，才能看出一个人物对历史造成的影响到底是有益还是有害。今天，人们已经能够在对老一代人的怀念和谴责声中回顾那段曾经被理想和幻想遮掩的时光，把一位民间艺人对陕北说书的贡献和破坏当作镜鉴。如此知人论事，才能检验不可逆转的世道。

## 二、曲项琵琶的重量与伤痛

第一次在陕北看到“曲项琵琶”，着实吓了一跳。大唐宫殿聚光灯下照得明晃晃的标志性乐器，真得实实在在藏在这穷乡僻壤？不是死物收藏，而是活态演奏！琵琶是一回事，曲项琵琶是另一回事，横抱曲项琵琶更是另一回事，留得下曲项琵琶又弹得响曲项琵琶，则更更是另一回事！此事意义，非同凡响，足以轰动音乐史。

计算机上敲这个词组，根本没有。程序设计者肯定没听说过，不用说大多数人就是专业音乐家也难得一用这个被遗忘了上千年的“老词”了。“曲项琵琶”不同于一般乐器，是唐代歌舞伎乐的核心象征之一，如同编钟编磬是先秦乐舞的核心象征一样。它是色彩斑斓、艳情弥漫的唐代宫廷意象的标示器，与丝绸绒毯、波斯胡人、飞天胡旋一同构成后人对于盛唐文化的想象。敦煌飞天，横抱琵琶，反弹琵琶；三彩胡俑，驼载琵琶，托弹琵琶，都是装饰唐风的陪衬道具，构成中古歌舞伎乐一个又一个斑斓的缩小光点。“葡萄美酒夜光杯，欲饮琵琶马上催”（唐·王翰《凉州曲》），大概说的就是这种琵琶；“拨拨弦弦意不同，胡啼番语两玲珑”（唐·白居易《听曹刚琵琶兼示重莲》），大概说得也是这种琵琶。作为乐器，它是承担奏响梨园教坊主旋律的头牌。



图7-2-7 《唐宫图》横抱琵琶形象



图 7－2－8　敦煌壁画横抱琵琶形象

想想那些瓷质瓦胎、通体彩釉、体态丰盈的少女乐俑：头梳高髻，凤眼腴腮，窄袖无领，袒胸束腰，肩披长巾，下着褶裙，斜抱琵琶，琴头下倾，右手持拨，左手握项，一副天地之间独立万国的华贵气象。

这样的象征物，突然出现在陕北窑洞，让人不得不瞠目结舌，揉揉眼，怀疑自己是不是看走了眼。当初给宫廷燕乐以巨大冲击力的琵琶，一下摔到于贫民窟，除了形制上看起来与绚丽壁画依稀相似外，几乎无法把高贵身份与它对上号。然而，平民装束依然挡不住丰姿绰约，粗壮声响依然掩不住珠玉落盘，听两下拨弄就能确认，千年前的夜宴中，面对唐玄宗、杨贵妃、高力士、安禄山、韩熙载、白居易以及那一大堆名声显赫的宰相大臣的，就是它。庞大帝国，毕竟轰然倒塌，改朝换代阴影下的乐器，悄然溜到民间。怀抱曲项琵琶的宫廷乐师，一拨拨漂流到不为人知的乡村，从此，“琵琶弦中苦调多”。（唐·刘长卿《王昭君》）白居易眼中的“宠物”到底怎样辗转曲折、退居民间？随着那代宫人的离世，早已不为世人所知。后人只能根据典籍合理拟构那些遥远的故事。

“渔阳鼙鼓动地来”对于“乐府”的主人来说，可不是个好年头。一夜之间，处于国都中心、皇城边缘的最高艺术机构“内廷梨园”停止了摆动。琵琶、筚篥之声不竭，笛箫、羯鼓之响不断的天国，挤满乐工的景象不复存在。史书以少有的沉重语气写到，这种状况持续了数十年。待到老臣旧僚，收拾残局，强打精神，重整旗鼓，三分之二的乐工已经不知去向。他们拿着乐器，流落寺院，蛰

伏民间，于是，深宅大院中的声影，开始浮现民间。



图7-2-9　延安市延长县白旭章横抱曲项琵琶的图片资料



图7-2-10　延安市延长县王殿亮横抱曲项琵琶的图片资料

大唐王朝开始分崩离析的那些日子，陕北并未像长安城里那样干戈扰攘。偏远的陕北，来了几个从长安方向逃难的人。小心翼翼，躲进窑洞，像什么事都没有发生过一样，“除了换了一本新皇历”——如说书人所说的。细软中有几件当地人少见的“家伙”。于是，村庄里冒出来谁也没见过的大个头琵琶，大肚滚圆，五大三粗。乡亲们谁也不知道它的来龙去脉，不知道它曾是红袖飘香、出身龙庭的“贵妃”，所以一般人也不怎么待见这个“大个子”。好歹，大珠小珠，叮咚可听，就留下来吧。从此入乡随俗。带着伤痛的曲项琵琶，显然不愿意再到万众瞩目的宫廷中惹是生非，只想在好好过日子的老百姓中间弹唱说书调。

古传的演奏法，在一代代人的传承中，缓缓沾上了土气，已经不大懂得大雅之堂的富贵相了。贵族装扮换了一副平民相，许多部件因陋就简。没了螺钿镶嵌，没有了珠玉满盘，没有了髹漆勾边。眼下沦落于窑洞的曲颈琵琶，一张白板，换了一幅音乐史学家看似熟悉又颇为陌生的脸。通高一米左右，个头巨大，整个音区属于低音，深沉浑厚。音箱不是一般梨形，而是大肚子圆形。挖空音箱，扣上面板。沾品贴相，十三品相。面板上的发音孔称“龙眼”，腹中有响

线，摇动时铿然有声。颈弯曲，颈顶部有一尖角，形似蝎尾，[①] 悬挂着转被替换的牛皮弦。虽然颈弯，斜梁后倾，但工艺简单，乡间木匠就能制作。“何人斫的一片木”（唐·牛殳《琵琶行》）的技术，已经不再高深。选秋木柳木，锯成直板，掏空曲颈，斜置琴头，修好蝎尾，就成曲项了。延安市延长县能弹曲项琵琶的传承人有白旭章，弟子刘君富，再传弟子王殿亮。

大唐宫廷的曲项琵琶在主流社会早已见不到了，不要说国家正史没有它的版面，就是野史方志也没有它的踪影。然而，竟然是陕北的说书人，不可思议地将它保留至今，而且把音乐史家视为凤毛麟角的“横抱演奏法”，也不可思议地存留至今。

“边缘储存”规则，救了巨无霸式的曲项琵琶，虽然对史家来说多少有点意外。文化中心随改朝换代而新貌新颜，再也不屑一顾前朝象征。于是，它就在边缘保留下中心业已消亡而后人希望寻觅的原本样态。“礼失求诸野”，一个“野”字，给文化多元带来“福音”。明白了这个道理，多少年来许多耐人寻味的乐器消失了又冒出来的事情也就不难理解了。历史就在中心与周边的聚合离散中飘忽不定，这类故事何尝不是历朝历代交替之际时发生的。被史学视为盛唐宫廷至尊至高的奇葩，以最简朴的方式存活于乡村。

每个时代都在“破旧立新”，适合当朝者的口味，设计新器物，确立新规范。音乐家知道“曲项琵琶”的意义，但这并不妨碍他们像一般人喜爱新乐器一样热衷竖抱琵琶。喜新厌旧，从未间断。竖抱琵琶，替补出场，人们很快忘了曲项琵琶。它在不知不觉中，成了历史催眠的对象，淡出视野。

然而，陕北人热爱传统，不管新朝乐官对所剩无多的前朝器物的态度多么粗暴，依然矢志不渝，传承不懈。难道老百姓要听什么说书段子、用什么乐器伴奏还要城里人说了算？多么了不起！竟然是一批批名不见经传的说书人，保留下真正的大唐器物！这可不是私家收藏式的冷处理，而是有声有响地活态传承。

陕北说书人对中国音乐史的最大贡献莫过于此，让曲项琵琶填补历史，填补空白。虽然辉煌已成过去，人老技衰，人去技绝，但其存在，的确成为了乡村社

---

① “蝎尾”的民间传说是：周朝时，有一个盲人，双目失明，跳入河中自杀，突然，河岸上伸过来一根巨大的蝎子尾巴，把盲人勾上岸，原来救盲人的是一个蝎子精，蝎子精摇身一变，变成一件像蝎子形状的东西，弹拨发出琵琶之声，盲人抱着这个东西走乡串户，乞讨为生。

会保留古代遗迹的一则童话。

没人意识到这一现象的历史意义是什么，只有一两个音乐史家明白这件乐器依然活在当下的意义，在乡村遭遇宫廷图像的“写真版”之际，仅仅瞟了一眼，就仿佛看到从遥远的南极冰原漂来的企鹅，明白这家伙非同凡响的来头。但凡亲眼看到的音乐家，都会欢喜得眼都不眨。恰恰是它，在事关宫廷音乐流变和民间音乐源头的命脉中，扮演了历史希望扮演的角色。作家高建群曾在《延安文学》1990 年第 3 期记载过它，但没有引起注意。曲项琵琶，象征着唐代，象征着历史，象征着传统，一件具有如此多象征意义的乐器依然存活，向所有宣判其消失的人宣布：民间文化，不可小觑！

说起来不可思议，经过了 20 世纪 50 年代的民间音乐调查，80 年代的“音乐集成”普查，21 世纪“非物质文化处遗产”普查，音乐家竟然还是没有发现陕北说书保存的这件珍宝。三轮拉网式普查，还是留下了遗珠，不禁让人惊叹民间潜藏力的深厚。经过一段认识的模糊期，学者们越来越理解什么叫“草根的力量”。

很多人不相信有曲项琵琶，也告诉别人不要相信，好像有不容置疑的史书作证。我们不但算作广义上、而且算狭义上音乐学圈里的历史研究者，也完全不知道陕北曲艺里还有这一遗存。从未把足迹深入陕北的音乐学家，竟然要等到新国家成立了六十多年后才听说这桩天方夜谭。

就在一天前，我们还以为曲项琵琶已随着唐朝的消亡而消亡，哪里知道，陕北有一颗颗热乎乎的心，护住了白居易的“宠物”，用漫天飘浮的黄土来作“障眼法”，挡住了“横扫一切”的“历史车轮”。一双双说书人的手，心肝宝贝似的抱着曲项琵琶，弹得轰轰作响。

有人说，当今的民间庙会看不到多少能够印证中国艺术精神高贵之处的东西了，然而，唐代宫廷的标志性乐器，就在这里。想避免“说有容易说无难”的尴尬，就要以田野为鉴。唐诗意境，唐画壁影，不仅梦影重现，而且有声有响。曲项琵琶让人知道乐器可以出来“证史”的范围，让人因传统的另一种存在而兴奋。当然，让横抱琵琶喑哑的原因很多，我们也不会幼稚到用曲项琵琶的少量存世来支撑历史没有断裂的乐观，但毕竟可以从少之又少的事例中看到陕北人对历史情有独钟的伏线。马林诺夫斯基写道：

> 民族学如果不是处于一种悲剧的位置上，便是处于一个荒诞的境况中。当我们开始把这门学科的车间安排就绪，当我们去为它锻造合适的工具，当我们开始为约定的任务做好准备工作，其研究的材料就已经以令人无望的速度迅捷地融化了。恰是现在，当科学的田野民族学方法和目标初具形态，当人们在受过全面田野工作的训练之后开始到野蛮社会去研究他们的居民，这些东西就从我们的眼皮子底下消失了。[①]

我们不知道前人判断“历史断层”指的是什么，是宫廷文化还是民间文化？抑或宫廷代表的民间文化或者民间代表的宫廷文化？“大传统、小传统”的理论证明，“宫廷”与“民间”不是两股道上跑的车，宫廷消失的珍宝，民间未必消失。按照二元思维想象出来的宫廷与民间的对立及其分野，往往在互通的乐器学视野中失去意义。“曲项琵琶”至今没有终结，简直可以说是按历史学预言的方向背道而驰。毕竟，存在比什么都有力！

无须说，随着现代之风遍及每一个“有耳朵的地方”，曾以民间的绵薄之力呵护了长安文化的陕北，再也无人传承持续了1000年的乐器了。这一次，它可能真的要断弦了。

## 三、盲艺人

大多数正常人对残疾人都有颗怜悯之心，遇到盲人会伸手拉一把。对于难以解决生计的人，政府从20世纪50年代就开始扶助，由县文化馆举办一系列说书人培训班，让其掌握一门技术，维持生计。地方政府还规定，盲艺人只要有村里提供的身份证明，通过县文化部门举办的培训班获得资格，提交口头申请，就可以得到加盖公章的“营业执照”，这个措施被普遍解读为是停止自发性民间说书的替代形式。其实解读并不准确，现实中行之已久的行艺方式，从来就未得到过制度认可，文化馆组织的训练班和行政手续，不过是重申了一遍约定俗成的行为而已。艺人们刚开始并不知道什么是人民政权，什么是人权保护，只是慢慢知道生活一天天变好了，不像以前那样被瞧人不起了。政府发放的管吃管住的通行证

① 方李莉：《遗产的实践与经验》，昆明：云南教育出版社，2008年，第140页。

使生活有了保障，到了哪里都有干部专门提供食宿，这的确让他们得到了实惠。

毋庸置疑，政府帮助盲艺人，就从艺术上把其归为与明眼人隔离的另类人。对盲人圣洁化的描写倾向，某种程度上掩盖了艺术评价，很多时候，盲人的价值似乎变成了必须报以掌声的先验存在。人们实在没必要把盲人作为特殊阶层单独供奉，表面是尊重，其实却是高高在上的俯视与怜悯，是对盲人艺术水准的轻慢。潜台词是，一个优越者对弱势群体的同情。如此判断，就不自觉地重弹了身份高低的老调，以简单方式完成了对盲艺人的捧杀。其实，只要肯定盲艺人的草根性就行，没必要变相地制造双重标准。

盲人从事音乐活动的历史与礼乐制度的历史一样长久，对音乐的贡献尤其突出。迄今所知最早的一批音乐家，春秋时代的晋国宫廷乐师“师旷”作为“瞽”中最高级别的乐师，历来受到史家颂赞，甚至认为流传至今的经典《阳春》、《白雪》就是他的创作。家喻户晓的民间音乐家华彦钧（阿炳）、甘柏林、李德才都是盲人，以过耳不忘的超强记忆力和精湛高超的演奏技艺驰名。

音乐史上只有盲人在专业分工上被划分得如此细致，《周礼》详细记载了盲乐师的类型，不同名称、不同类型、不同官职、不同等级，列出来让人吃惊。竟然有这么多专名，是残疾人群中分工最细最全的。没有哪种残疾人被这样细致地区分过，原因自然是这个记忆力超群的人群，被礼乐制度派上了用场。礼乐制度的许多低层官员都来自这个阶层，周代宫廷盲乐师高达306人，另有300个视力正常的人，专门做其助手。

单向度的强化，使盲人具备了常人难以企及的记忆准确度。历史上甚至出现了故意不让以耳朵胜出的人看到现实世界的惨痛制度。“有眼疾，不肯治，欲听之专也。”[1] 故意被弄成瞎子的宫廷音乐家，为艺术默默承受了难以忍受的孤独和黑暗。重大礼仪，他们咏诗奏乐，日常生活，他们记诵国史世表、祖宗谱系、神话传说、历史信息，盲人成为一群游走的活态存储库和历史传声筒。没有太多可靠记录媒介的时代，只能依靠人体做储存器，把国家大事和重要资料记下来。明眼人左顾右盼，瞻前顾后，没心思记忆烦琐信息，更没心思充当传声筒。而双目失明者因为生理缺陷而必然产生的心理改变，使他们超强发展了自己的记忆

---

① （元）辛文房：《唐才子传》，上海：古典文学出版社，1957年，第79页。

力。剥夺视觉的代价，是听觉的高度发达，片面强化的突出特征，是超强记忆力以及靠记忆力谋生的顽强生命力。这一点东西方的制度一样，《荷马史诗》也是靠盲艺人传承。可见凭靠盲人的记忆，人类的选择，如出一辙。

> 从“俗”入“圣”，与“俗”人产生了差别，“盲于目明于心”，自然而然成为具备了“明心”与“通神”的心理条件，“闭目养神”无意识透露了视觉的关闭与通神状态之间的因果关系。[①]

不知道有没有人记载过把明眼人转为盲人的残忍手术过程，如同把正常人变为太监一样，但无疑，这个有意而为的方式，绝非少数。有人说“礼是一种约束而非一种惩戒”，果真如此吗？为礼乐辩护者是否看到让眼睁睁的大活人变成瞎子、丧失基本生活能力而只为几个人服务的事实？

把残疾与艺术联系起来的“宫廷想象”超级丰富，其中无不把盲人作为沟通人神的中介。

> 博尔赫斯还说了这么一段话，大意是：早先希腊人将那个很可能子虚乌有的荷马说成是瞎子，乃是经过深思熟虑的。聋子贝多芬，确有其事，确有其人。是命运、上帝，还是音乐女神存心使他双耳失聪？顺着瞎子博尔赫斯的意思，能不能说：那也是一件经过刻意安排，并又与贝多芬合作完成而万世流芳的阴谋？[②]

民间音乐也好，民间艺人也好，人们想来是愿意把这个群体的艺术作为最高级的品类而非因为残疾而降低要求。不管是不是盲人，只有拿刚性的艺术标准衡量才有意义，不会因为怜悯照顾，降低门槛。进入听觉领域，人们只为艺术而动心，超越生理条件。周王朝设置以盲人为主体的礼乐机构，就是因为他们的高超技艺。口味刁钻的王室成员，从来不想区分盲人和常人，无论是感受音响层面上，还是听觉敏感层面上。盲人之于音乐的判断力和表现力与常人无异，何以强

---

① 叶舒宪：《诗经的文化阐述——中国诗歌的发生研究》，武汉：湖北人民出版社，1994 年，第 323—324 页。

② 陈丹青：《外国音乐在外国》，桂林：广西师范大学出版社，2010 年，第 146 页。

调与常人的三六九等？阿炳以现身说法，无可争辩地把事实摆在面前，没有人不承认天纵之才的高贵与巅峰位置。音乐有客观规律，有穿越不同时代、不同民族、不同生理条件的永恒元素。音乐之所以为音乐，音乐家之所以为音乐家，有颠扑不破的评价标准，真正的音乐家，把发自内心的情感作为第一追求，不流低俗，尚慕崇高。

对民间音乐的狭隘关注，片面强调对草根阶层、残疾群体的歌颂，实际上纵容夸张放大了民间音乐的非艺术性，造成误导，忽视了艺人的精神境界和品味，造成双重标准。对于盲人的艺术，真正有价值的是其生命体验和精神品质带引的深沉气质，他们没有被各种观念、教条、说教修饰过的表演艺术，无疑是一股清新原始因而具有充沛感染力的力量。田青写道：

> 正因为他看不到观众，不能与观众交流，所以养成了他向天而歌的习惯。也许，正因为他无法眉目传情，所以他没有现在许多职业演员和歌手的毛病，没有丝毫的做作、虚伪和职业化的表情。他似乎不在意你听不听、喜欢不喜欢。他只是唱，向着昊昊苍天，唱自己，唱自己的心中事，唱自己的生活。
>
> 丧失了视觉的缺憾通过发达、细腻的听觉在某种程度上得到了补偿。而被迫关闭了“心灵的窗口”，反而使心灵在绵绵的暗夜中沉淀、发酵、升华，最终化为动人心魄的旋律。
>
> 只要提到中国民族音乐，《二泉映月》恐怕是第一个跳进人们脑海里的曲名。可以这样说，在中国，知道“瞎子阿炳”的比知道他的本名“华彦钧”的人多，知道《二泉映月》这首乐曲的比知道其他任何一首民族乐曲的人多，但能想到中国最伟大的音乐常常是盲人创造的恐怕很少。[1]

田青的这篇文章，几乎成为解释盲艺人艺术品质的经典。呵护和尊重特殊人群，使其行为变为人类的精神宝库，让子子孙孙听到令人陶醉的盲人音乐家的演唱，免得让明眼人把记忆的历史彻底葬送。

---

① 田青：《阿炳还活着》，载《捡起金叶》，北京：文化艺术出版社，2010年，第192—193页。

## 第三节 "秧歌"还是"阳歌"

李焕之把"秧歌调"填入《春节序曲》，让人觉得这样的好旋律在陕北俯拾即是。"跳大神"的秧歌，一下子成了新中国全民参与的舞种，也是秧歌功能从民间向国家转身的典型。每年春节，这首从西方乐器双簧管上吹出的旋律，成为中国人辨认春节的符号之一。经过专业音乐家过手，秧歌成为精品，成为报春的第一声鸣唱。

### 一、重新被重视的领域

陕北人研究家乡音乐的著作越来越多，我们愿意把这些书挑出来，归到地方文化的积累中。这些著述总结了20世纪的区域文化，第一章提到的那些民歌集还算不上什么大事，非物质文化遗产保护工作启动以来，早年的出版数字早被抛在背后，仅一套《绥德丛书》就足以压过20世纪的全部出版物。当地学者渴望为家乡留下点什么，他们知道，文化不是快餐和茶余饭后的谈资，扎扎实实汇集资料，才是千秋大业。仅仅下列秧歌研究的文章，就足以支撑一份特殊榜单。

> 目前，除了《中国民族民间歌舞音乐集成·陕西卷》、《中国民间歌舞音乐》等概论性书籍中所涉猎的内容外，尚见哈华的《秧歌杂谈》、顾文也的《秧歌与腰鼓》、孟海平的专著《陕北秧歌实录》和《陕北民俗舞蹈史话》、王文杰的专著《仪式、歌舞与文化展演——陕北·晋西的伞头秧歌》等书籍涉猎陕北秧歌研究。[①]
>
> 《陕北秧歌实录》是榆林市群众艺术馆馆长孟海平（笔名海海）所写的关于陕北秧歌的专著。该书对陕北秧歌艺术的范畴、术语、历史沿革等内容给出了明确的定义，全面介绍了陕北秧歌、陕北腰鼓、三刀山、霸王鞭、跑驴、水船等一系列民间活动。每一个活动的介绍大体分为概述、音乐、造型服饰道具、动作说明、常用队形图案、跳法及场记说明七个部分。

① 佘雯靖：《陕北横山春节风俗中的音乐活态资源考察与研究》，中国音乐学院硕士论文，2009年，第4页。



图 7－3－1　榆林市横山县马坊村戏台前的舞秧歌

宋瑾的《陕北黄土地民间传统音乐考察印象》一文，从秧歌与城镇传统音乐、农村传统音乐等方面描述了当下音乐的生存现状。杜亚雄也谈到娱神功能的秧歌正在失去原有功能，去“宗教化”，从娱神变成娱人。春节期间各村组织的秧歌队有两个目的，一是相互访问，比赛技艺，即“娱人功能”；二是求神保佑，风调雨顺，即“娱神功能”。现在城市秧歌虽然流行，但扭秧歌的不再是农民，而是退休职工、干部和市民。每天早晨、傍晚社区公园的秧歌，已非“娱神”和祈求风调雨顺，而是锻炼身体。“城市化”的秧歌，丧失了娱神功能，保留了娱人功能，功能发生彻底转变。①

## 二、“秧歌”一名的背后含义

秧歌是老百姓熟悉的艺术形式，似与信仰无关。但近年来的研究者开始从民间信仰角度解读原始意义。这些细节是被忽略的，或是因为不合主流意识而有意略而不谈、避而不谈的。如此介绍舞蹈品种当然不乏善意，甚至可能出于保护目的，尽量不把艺术与迷信联系起来，惧怕被划为铲除之列从而在生活中消失。只谈艺术，不涉功能，是很长一个历史阶段的叙述模式。历久成习，数十年过去

① 杜亚雄：《中国传统意义及其研究的现状和几点建议》，《文化艺术研究》2011 年第 3 期，第 131 页。

了，秧歌的娱神含义远离视线，难得窥见庐山真面目了。秧歌几乎成为西方式的“舞蹈艺术”，与民间信仰毫无瓜葛。



图7－3－2　鱼河城隍庙前跪拜的秧歌队



图7－3－3　横山县马坊村庙前跪拜的秧歌队

随着人类学视角的开拓，秧歌终于无所顾忌地呈现出本来面貌了。遮蔽的历史回到原点，人们得以再识其原始含义，甚至连“秧歌”的名称是否如“劳动创造一切”的定义那样一刀切的盖棺论定，都受到审视。“秧歌”是个带有天然“劳动”色彩的名称，这使得红色政权借用它来作为宣传手段时，易与劳苦大众

的阶级身份相互认同。谈起秧歌，叙述往往呈现出惊人的一致性，几乎成为“劳动创造一切”的复制品。经典口径，惊人相似。秧歌不但被打扮得花枝招展，充满“艺术味”，强烈参与了国家对民众观念的规训和遮蔽，而且成为“出身纯洁”的代名词。今天的人当然怀疑，这到底是历史真实还是历史偏误。



图7-3-4 牛王会期间“伞头”们在“神神”前唱秧歌（央告歌）

秧歌源于“迎神赛社”，即“傩”的延伸。贵州、福建、安徽、浙江、西藏、东北等地，大量保存了“傩戏”、“地戏”、“藏戏”、“萨满”，这些被誉为戏曲萌芽的歌舞小戏，几乎无一例外源自巫术祭祀。张明贵介绍，申飞雪、孟海平撰写的关于28星宿秧歌的论文谈道：陕北佳县白云观流行的由28个人组成的秧歌队，舞蹈队形就是28星宿图案。“秧歌”一词，应予重新讨论，而且有一点可以肯定，陕北“秧歌”不产生于插“秧”劳动。陕北水源匮乏，土地贫瘠，根本没有条件种稻，更没有种稻的实践。“秧歌”一词，肯定不适用于此地舞蹈。

他们认为：“阳歌”一名与“三阳开泰”的“阳”字相关。秧歌领队，手执旱伞，称为“伞头”，也称“日照”。称为“伞头”的领舞人和领唱人，行为与歌唱内容，都与太阳崇拜相关，“秧歌”可能产生于祭祀仪式中对神神的“央告”。“央告”方式是歌唱，加上舞蹈，成为“央歌”。另外，还有学者提出“秧歌”一词源于古代“迓鼓”一词。宋代社火男人击打“迓鼓”，称“迓鼓”（按陕北方言，“迓鼓”近于“秧歌”）。



图7-3-5　牛王庙前舞秧歌

这些重要论点来自白云山道观道长张明贵。熟悉“道教舞蹈”的老道长解释：中国历史的规律是“分久必合，合久必分”，由治到乱，由乱到治。乱到一定时候，玉皇大帝就派28宿天神下凡治理。28宿“央歌”，是春节期间庆祝天神下凡、迎接太平景象的舞蹈。每件道具都有象征意义：扇子象征“风”，腰鼓和小鑔象征“调”，太阳伞象征“雨”，绸带象征“顺”，合起来是“风调雨顺”。西方舞蹈脚灵活，中国舞蹈手灵活，就是因为表演者手中的这些道具。此类传说在当地人的言谈中，俯拾即是，脍炙人口，一定有古老的知识谱系。星图布下隐喻，这些解释被越来越多的学者接受。

席军、张杰的《“秧歌”应是“阳歌”——陕北秧歌刍议》……认为陕北秧歌起源与人类对太阳的崇拜，是祭日神活动的民俗化，经历代民间承传而形成，所以陕北秧歌应是陕北阳歌。王克明将秧歌与原始巫术、傩仪、民俗事项联系起来，也认为秧歌原本是阳歌。同时，作者将秧歌走场子的图案与出土陶器上的图案联系起来分析，认为秧歌走场子的图形来源于原始巫术中的虚幻纹样。作者通过形象的语言及对众多老伞头的采访，娓娓道来，清晰地讲述了陕北民歌这一来自远古的狂欢活动。大德、宁佑在《陕北秧歌渊源新探》中陈述了这样一种观点：陕北秧歌是由祭祀活动发展演变而来的带

有神秘色彩的民间舞。[①]

王文杰所著的《仪式、歌舞与文化展演——陕北·晋西的伞头秧歌》是关于陕北、晋西年期间的仪式性展演活动——“伞头秧歌”的民俗学研究。作者分析了伞头秧歌的仪式过程与表演体系，揭示了其潜在的秩序性意义与诙谐性内涵。[②]



图7－3－6　伞头带领舞秧歌

检视这些观点是不是符合追根溯源的要求，以及在什么意义上被学术界认定为符合要求，当然要看叙述者提供的独特角度和在多大程度上开拓了探究视角，可以说“地方性知识”构成了上述观点的独特价值，当之无愧成为具有创造性的成果。

究竟是谁第一个把这种舞蹈写定为“秧歌”？记录者是否深得民俗要领？是高高在上、不做调查的书生，还是高高在上、主观武断的官员？“秧歌”是否受到“劳动创造一切”观念的影响因而与一项具体劳动关联？追问虽然暂时找不到应答，但提出问题就是阐释知识论的推进，人们再也不相信那些可能由某个根本不了解事物本源的人先声夺人的判断，更愿意相信局内人从新的角度剖析的途径，或者说更愿意相信眼见为实的表演场景中活生生的“伞头”演绎的人类学

① 佘雯靖：《陕北横山春节风俗中的音乐活态资源考察与研究》，中国音乐学院硕士论文，2009年，第6页。
② 同上，第5页。


图7－3－7　庙会中的秧歌

意义。

《绥德州志·风俗本》：十五日元宵……是夜金吾不禁乡民，装男扮女，群游街市，以阳歌为乐。

《米脂县志·风俗本》：春闹社火，俗名闹秧歌（又名阳歌，言时转阳春之歌以乐）。

**这些零星记载都证明，“秧歌”可能为“阳歌”的误读和误写。更有趣的是当地人的传说：**

唐代贞观年间，国泰民安，每逢新春佳节百姓聚起闹秧歌，赶社火，民间艺术登上大雅之堂，在国都长安一带，更是热闹非凡，盛况空前，百姓与王公贵族同庆佳节，歌唱盛世，欢庆太平。一次，唐王李世民和宰相魏征及宫廷珍妃，在长安街上看跑旱船。那演员演得十分生动，旱船模仿在水上漂游一般。唐王观后，雅兴大发，问身边的魏征：“那坐旱船的女子技艺如此高超，可见我大唐不仅文豪群涌，百姓舞技歌乐，亦很精彩。”魏征听后笑着说：“太宗，其实那坐旱船的是一男子装扮。”唐王一听，惊赞不已：“吆，我大唐百姓，虽是些做稼禾之人，竟能演出此等高艺，可佳！可佳！”太宗稍加停顿，接着说：“百姓终年辛劳，才有今日国泰民安之盛世。应把闹‘阳歌’和百姓相联?”魏征沉吟稍许后说：“陛下，如在‘庄稼’二字上考虑，把‘阳歌’改为‘秧歌’，取名农事，黎民岂不更乐!”唐太宗听后，连连称赞：“甚好！甚好!”就把“阳歌”改为“秧歌”。这就是今日闹秧歌的由来。

上述传说从民间角度反证了“秧歌”来自“阳歌”的说法。虽然学术界无法改变（也不需改变）一般人习用了半个多世纪的名称（保留名称本身就有留

住记忆的意义），但民间记忆提醒我们，名称、定义、判断，可能来自一个完全不同的视域。至少从当今学者的探讨中看到了“艺术的产生”不再受制于“劳动创造一切”的观念束缚了。“秧歌”解读，让人们看到了学术天地的拓展，从劳动现场搬到了祭祀现场，从政治现场搬到了学术现场，从阶级划分现场搬到了学术判断现场，这当然值得欣喜。

解释民俗活动及其称呼的方法，常常因观念转变而有所不同，两种阐释只有一种反映事物本质，来自道教局内人或秧歌表演者的叙述，揭示了隐藏其中的原始意义或历史真相。只把“伞、扇、霸王鞭”等看作“艺术表演”的道具，而不深究含义，歪曲了作为仪式象征的目的。只看艺术，不看仪式；只看表面，不究本质。表演习俗与民间信仰紧密相连，习俗既是生活，也是信仰，里应外合，难分彼此。

不难看到，榆林本地的道人和学者，越来越成为一股不可小视的力量，他们聚集一起，定期开会，出版杂志，编辑图书，彻底改变了人们对一个叫了几十年而且习惯了的名称的理解。

## 第四节 参与甜蜜——婚礼仪式音乐的另一种解读

自打马林诺夫斯基（Malinowski）在太平洋岛屿的基里维纳（Kiriwinan）支起民族志学者的帐篷，“参与体验”就成为人类学家观察研究对象的方法。因此，就有了“玛格丽特·米德精力充沛地跟马努斯的孩子们玩游戏或询问巴厘村民的照片”[①]，有了约翰·布莱金（John Blacking）跟文达人（Venda）学习非洲鼓并最终找到了半辈子在键盘上没有解决的双臂放松问题，而且还有了中国版的方暨申对侗族拦路歌的住居式调查，有了在不眠之夜为了多录几首歌与藏族歌手喝得昏天黑地、人事不省的毛继增，甚至出现了生在江南却因为长居新疆、结缘木卡姆、因而连面目都同化为维吾尔族的周吉的一生融入，如果说在融入研究对

---

① ［美］詹姆斯·克利福纳、乔治·马库斯：《写文化——民族志的诗学与政治学》，高丙中、吴晓黎、李霞等译，北京：商务印书馆，2006 年，第 29 页。

象方面“马林诺夫斯基在连续时间的长度和语言的熟练程度都是划时代的”[①]，那么我们就有了一个无论在“连续时间的长度”还是在“语言的熟练程度”方面都可以与他较量的中国同行。不管怎么说，住居式体验的帐篷，已经成为人类学家认识“他者”（other）必须搭建的“行宫”。

民族音乐学的实地考察，越来越要求研究者的参与观察（Participant Observation）。也就是说，采访者应该作为一个文化事件的参与人共同分享表现当地人终极情感和仪式隐喻的甜蜜与激情。参与民俗活动，成为采访中的一部分，往往可以得到被采访者的热烈回应，从而由观察者变为参与者，至少成为像那些为仪式现场助兴的参与者一样的参与者。主动参与，不但为众人拾柴火焰高的仪式添柴助燃，也使考察者顺利找到局内人的音乐行为何以至此的解释途径。如果说外来者一时还难于成为一个丧葬仪式的参与者，那么成为一个婚礼仪式的参与者则是件容易做到的事，因为婚礼举办方需要的就是熙熙攘攘、热闹开怀的参与。

## 一、中外联合乐班

2006 年 7 月，我们到陕西榆林米脂县参加婚礼。一行十余人，美国 NCSU 大学大提琴教授加纳森（Jonathan Kramer），美国俄亥俄洲立大学博士候选人 Beth Szczepanski（中文名“潘舒雅”），比利时音乐乐器博物馆女博物馆学家克莱尔（Claire Chantrenne），捷克博士候选人 Jan Chimlarcick（中文名“何杨”），美国巴德大学学生 Samuel Sapristein（中文名“夏高林”），中国学者数人。一支不小的采访队伍，当然意识到人员众多将给举办婚礼的人家带来的不便。怎样解除？一时也心中无数。这确实是个采访者需要寻找途径力求解决的问题。能否找到一个既可以采访又不增加被采访者负担、甚至让被采访者体验到因为采访而有锦上添花、各取所需、两全其美，时髦说法叫作“互利双赢”的方法？解决办法，就是身份。正是因为我们是一支由音乐家构成的采访团，可以充分利用职业之便，活跃气氛。于是，我们就这样做了。

那天天气不好，早晨淅淅沥沥地下起小雨，而且持续不停。先到位于县城郊

① ［美］詹姆斯·克利福纳、乔治·马库斯：《写文化——民族志的诗学与政治学》，高丙中、吴晓黎、李霞等译，北京：商务印书馆，2006 年，第 11 页。

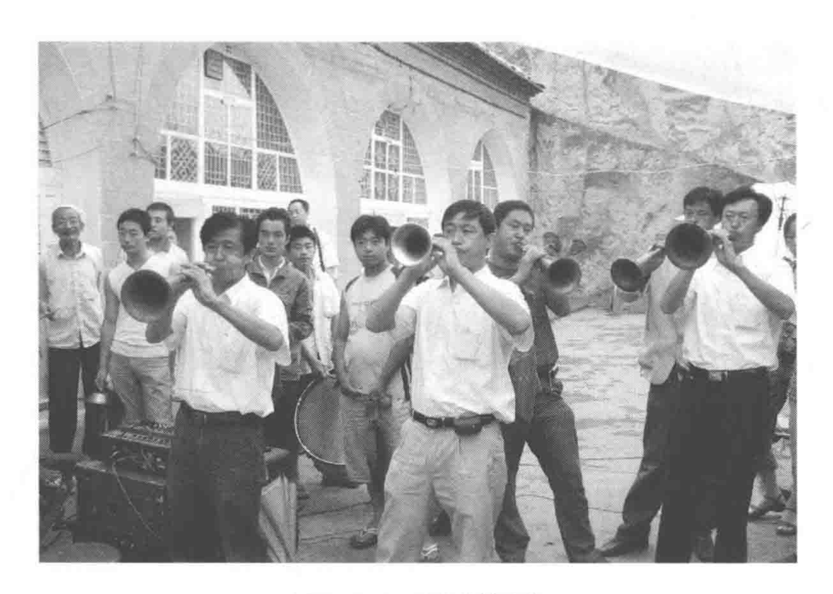


图7－4－1　迎亲的鼓乐班

外的新郎家。院子呈狭长状，鼓吹手站满一院，吹吹打打，我们几无立锥之地，越发感到给主家带来的不便。终于，新郎要到乡下接新娘了，我们才算离开那个站也不是、坐也不是、调不开屁股的小院。全体出动，自然形成了一条队伍。最前面是鼓吹手，新郎手持鲜花走在前面，亲朋好友尾随而行，我们间插其中，深一脚浅一脚地躲避着泥泞道路上的坑坑洼洼。停在路口处的轿车队早已做好准备，车队鱼贯而出，浩浩荡荡，向新娘家进发。

新娘家坐落在十几里外的一个小山庄。房子建在山坡上，坡下小河因为淅淅沥沥的小雨而更加清澈。沿坡而上，树木掩映，一方小院，屋舍俨然。男方家雇请的鼓乐班，开始时采用传统的唢呐和锣鼓编制，到了女方家，编制立马改变。虽然人员没变，但现场还有另一套"家伙"，一个以电子琴为主奏的中西混合乐队的设备：电子琴、架子鼓、调音台和扩音器材。由于下雨，新娘家的院中央用支架撑起的塑料薄布覆盖着，下置餐桌数张。细雨绵绵，人们只能挤在塑料布覆盖的狭小空间中，虽不至于淋透衣服的小雨却把本来就不大的院落切割得更加狭小了，真是觉得挤来挤去的。虽然房前房后挂满了喜联，但这样的天气和空间，令人莫知所适，风气不开。

乐队开奏，一位"女唱家"（当地称呼女性歌唱演员的方式）演唱流行歌曲和戏曲。为了改变处处给人家带来的不便，我们开始主动出击。先把新郎新娘拉

到电子琴旁，让几个老外向他们献歌。全场气氛“风云突变”。毫无惧色的美国大提琴教授加纳森拿起话筒，第一个演唱了美国民歌。引来的热烈反响与其说是因为演唱，不如说是外国人的特殊身份和那份认真表情。捷克留学生何杨，引吭高歌捷克情歌，高音时挣得整个脖颈通红。满面红光的形象引起全场一阵又一阵前仰后合的大笑。美国大学生夏高林，粗声大气，爽直大方，只要让他唱，就一曲一曲接续美国乡村歌曲，毫不退缩的坚执劲，令人喷饭。我也唱了陕西民歌《想亲亲》，后来干脆坐在电子琴前，弹起当地吹鼓手绝对不会演奏的瓦格纳《婚礼进行曲》。这些在当地婚礼上肯定没人演唱过、演奏过的歌曲和乐曲，吹起了一股强劲的异国风。

我们的“作秀”动机虽有自己的利害考虑，但确实给主家带来了特殊的感动。未经编排的节目，一下子拉近了与主人的距离，新郎新娘被意想不到送上门来的节目激动得不知如何是好。他们向“歌唱家”频频致谢，乐不可支。可以观察到，整个院中的家人和亲朋好友不再把致使狭小空间行动不便、挪不开窝的不速之客当作多余的人了。非但不如此，反而开始为这支从天而降的“表演艺术



图7-4-2　捷克留学生何杨演唱捷克民歌



图 7－4－3 美国大提琴教授加纳森演唱美国歌曲

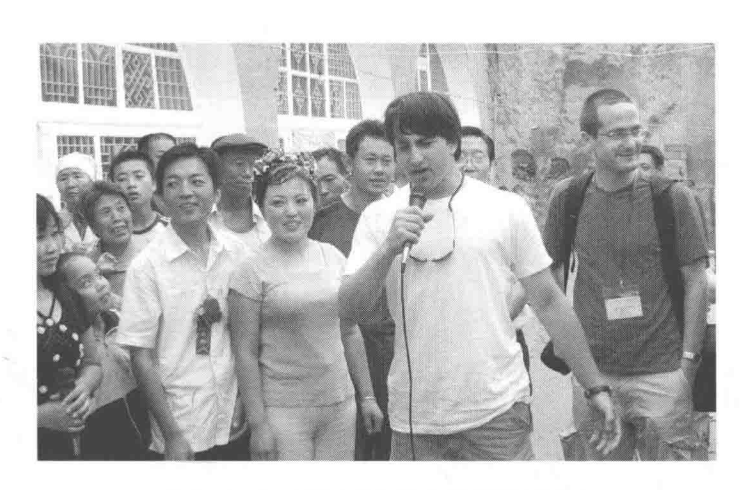


图 7－4－4 美国大学生夏高林演唱美国民歌

团”增添的热闹气氛喜出望外，新郎新娘更是因为这支花钱也雇不来（更何况是不花钱）的中西结合“乐班”乐得合不拢嘴。老外的表演是服兴奋剂，为下着不合时宜小雨的婚礼增添了拨云见日般的喜兴气息，为原有的、当地老百姓司空见惯早已没有任何新鲜感的传统表演模式另辟蹊径、锦上添花。毫不客气地说：老外的演唱，成了婚礼的高潮。意外效果，无以复加！中外成员组成的“超常规乐班”，让司空见惯的鼓乐班黯然失色。

最重要的是，表演还暗喻了区别于草根文化的高雅艺术的气息。那位似乎以“艺术精英”姿态表演流行歌曲的“女唱家”（其实是带着草根阶层典型气质的脸），刹那间没了光彩。虽然她们来自市县专业剧团，扮相装束和表演方式却道

破了隶属乡村文化的本质，虽然她们希望显摆艺术家的气质，但在城里人的比较下，就再也无人如此看待了。几个老外的脸，却把“精英文化”的面孔展示得一览无余，判定当然与本地艺人泾渭分明。这时候，他们代表着城市文化、精英文化、西方文化，并且毫不客气地蚕食乡村文化和草根文化。城市文化的风格可能压根不符合乡村娱乐的口味，但作为一种调料，却可能在特定的空间，成为百戏杂陈、鼓乐喧阗的形式之一，对乡民产生不可抗拒的吸引力。几个惹人喜欢的老外，让僻陋村居者，感到顿光蓬荜。老外大概一辈子也没像今天受到这么多人的宠爱因而也像新郎新娘的感受一样刻骨铭心。

按照当地习俗，婚礼中间要开一顿饭，一是招待亲朋，二是送别新娘。来宾每人都要喝上一碗面。几个老外坐在桌前。客人们要求新娘给老外喂面条。这是富有挑战性的嬉闹。新娘必须用筷子把长长的面条拉到客人嘴的上方，一条一条地送到客人嘴里。

两位年轻的“老外”，高兴地接受特殊礼遇，故意把嘴晃来晃去，增加难度，然后再配合地完成这道引起全场轰动和情绪沸腾的程序。可以看到，如果没有前面即兴演唱的铺垫，就不会出现配合默契的亲密游戏。



图7-4-5　乐班中的“女唱家”

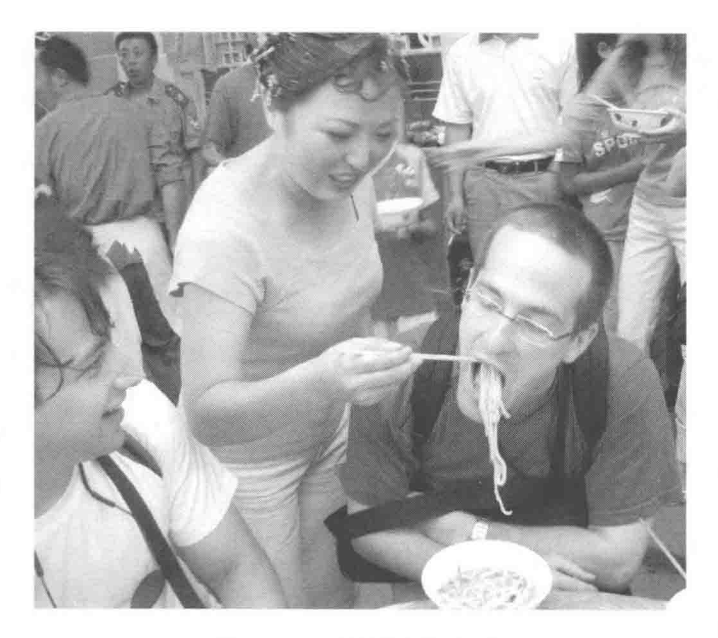


图7-4-6　新娘给老外喂面条



图7-4-7　外国朋友嬉戏新郎新娘

新娘早已不感紧张了，大大方方与两个调皮的年轻老外周旋。新媳妇不但把面条塞进老外嘴里，也把喜糖塞进了老外嘴里。老外既被面条、又被喜糖堵住嘴，但还一边嚼着，一边向结为连理的人道福。



图 7－4－8　“外国表演艺术团”与新郎新娘合影

如果把因为外来者的参与从而改变一个乡村仪式的性质作为一种景象，也就是说自己观察自己参与的仪式的话，可以看到，21 世纪小山村中发生的婚礼已经与以前任何一家的婚礼有了霄壤之别。20 世纪前，中国乡村不可能出现一群老外参加普通农民婚礼的事儿，更不会出现一群老外充当“吹鼓手”为一对农民夫妻献歌助兴的事儿。这是旧时场景中不可能出现的。只有对外交流日益频繁的今天，只有中国老百姓已经开始把外国人当作他乡老百姓的时候，才可能有了一群外国学者像那条流经门口的溪水一样流进这个云蒸雨集的小山村参加普通农民婚礼的事儿，才有可能上演婚礼上一大群外国音乐家为一对中国新郎新娘献歌凑趣的不凡礼遇，才有可能出现乡村婚礼上外国客人演唱外国民歌的“仪式音乐”，才有可能导演出两眼放光的外国小伙子争先恐后接受中国新娘喂面条的“新礼俗”。

## 二、婚礼仪式音乐

所谓“仪式音乐”的功能，就是能够唤起参与者体验仪式希望让其参与者得到的体验。婚礼音乐是营造气氛的特殊手段，从这个意义上说，什么音乐可以最大限度地营造气氛，什么音乐就是好音乐。在这里，我终于找到了那个解释何

以婚礼音乐不同于葬礼音乐、总是随着时代快速变化的“关键词”。婚礼音乐从来不把曲目限制在固定传统中，总是与时俱进，绝不安分守己，演奏最时尚的流行乐曲，因为其功能就是让生活在当下的“新人”感到“新”！什么“新”，什么可以让“新婚燕尔”体会到“新鲜”，什么可以让亲朋好友感受到“新奇”，什么对所有参与者意味着“新潮”，婚礼仪式就演奏什么。求新、骛新、趋新、就新，就是婚礼仪式音乐的终极追求。婚礼仪式音乐，没有清规戒律，没有固定模式，没有传统曲目，甚至在仪式关键时刻也没有按照一个早已设定的传统模式必须演奏的固定曲目，中国的、外国的、古代的、现代的、古典的、时尚的、严肃的、通俗的，只要能营造气氛，只要能代表新潮，只要能热闹红火，就无所顾忌，大派用场。

老实说，美国人唱的英文歌，捷克人唱的捷克语歌，在场者谁也听不懂。但作为“仪式音乐”，作为当地人谁也没听过但在现场发挥了强烈功能的“仪式音乐”，它的语言已经无须翻译了。它的情调唤起了家庭成员和在场亲朋的自豪感，引起新郎新娘最看重的、一生大事上具有独特性的新奇感。一种自家独享、别人花钱也买不来、可遇而不可求的机遇感，使新婚燕尔产生天赐良机、因而产生天作之合的优越感。他们自然而然地感到，同辈人谁曾享受过外国人献歌的待遇？至于外国人演唱的外文歌词是不是能听懂、是不是与婚礼相关，已经无关紧要。或者说，恰恰就是因为歌词听不懂，才发挥了音乐作为音乐具有的只可意会不可言传的特殊作用！听不懂歌词的外国歌，甚至比听得懂歌词的中国歌效果更好，比听得懂的中国歌更让一家人产生特立独行的满足感。别家婚礼上只有听得懂的中国歌，只有我们的婚礼才有听不懂的外国歌。关键就是“听不懂”带来的效果。这是唯一的、独特的、绝无仅有的、不可复制的！它们把仪式音乐应该发挥的功能，最大限度地发挥出来了。

几个大鼻子带给了小山村无以复加的兴奋，新郎新娘为婚礼上有一群城市艺术家的参与而喜出望外，乐不可支。他们在族人面前感到无上光荣、无上自豪。不是每个当地年轻人的婚礼都有一群特殊身份的客人出席的，不是每个当地年轻人的婚礼都能遇上千载难逢的机会的。不难想象，新郎新娘将会因为自己的婚礼不同于同乡的婚礼而谈论不休，得意扬扬。

可以看到，婚礼仪式音乐与葬礼仪式音乐，是两种追求相反、取向相反、背

道而驰的仪式音乐：

一个求新，一个顾旧；

一个无法无章，一个按部就班；

一个新鲜离奇，一个循规蹈矩；

一个向前看，一个往后顾。

我们在婚礼仪式上体会到了与葬礼仪式完全相反的音乐需求。新式乐器、新型组合、新添器材、新创歌曲、新鲜旋律，衬托着新面孔、新感受、新生活。新人新事，就要新事新办。传统中没有的新因素，恰恰就是婚礼需要的，这就是婚礼仪式音乐的真谛！

仔细想来，人生四大礼仪“冠婚丧祭”中的婚礼，是与信仰、祖先、永恒等严肃主题相去最远的礼仪，自然而然也就成了人生大礼中“用乐”最没规矩的仪式。不需严肃思考，不需庄严气氛，喜俗好乐，借着婚礼享受人生才是根本，这与西方作曲家创作的“婚礼进行曲”塑造的庄严气氛及其渲染的对个体的尊重相反。

这种没有规矩的传统，从乡村婚俗中日益简化、日新月异的情况也可略见一斑。田野考察中了解到，今日的乡村婚礼可以概括为三：一为传统婚礼。结婚双方都是土生土长因而主要社会关系均在本地者。人生大事，喜结良缘，酒炙并陈，笙箫聒耳。大操大办自然是为了把乡里乡亲、亲朋好友打发得人人满意、个个喜欢。这种仪式，按照传统风俗，一项都不能少，为的就是让所有参与者体验整个过程，过程越漫长、越复杂、越周全，越得到赞赏。二为现代婚礼。结婚双方常有一定外地居住成分，如有城镇户口，部分社会关系在城镇，外出打工等。他们按照法律程序，先领结婚证，取得合法资格，再在家乡摆设酒席，款待家人，获得传统意义上的社会认可。三是不举行任何仪式，只领取结婚证。有的因为过于富裕，有的因为过于贫困。可见，乡村社会按照传统习俗举办婚礼仪式的越来越少，简化仪式已成不可扭转的态势。

乡村生活紧随社会变迁而变化。从前的礼俗场合，乐班奏乐是不可缺少的程序，随着礼俗简化，渐被省略，甚至用音响器材代行其责。本来就没有多少规矩的婚礼音乐，就肆无忌惮地满天跑马了。如果有人告诉你，古代小说中沉浸在镜花水月般爱情中、结为连理、终成眷属的有情人，入洞房时听到的音乐从来都不

一样，大概没人感到奇怪。因为按照传统习俗，这种秩序允许打破。

### 三、被动与主动

“老外”（是否可以翻译为other）的好处，真的就在于，不把自己当“老外”。他们到达一地儿，马上摇身一变，成了仪式参与者，毫不迟疑地加入现场，甚至在超越采访现场的生活空间中也“毫不松懈”。刚刚入住绥德县城，看到傍晚街道上有许多群众自发组织的秧歌健身活动。晚饭后出门遛弯的老外，立马参与到街头上扭秧歌的人群中。他们告诉我，希望像一个普通人一样了解中国县城居民的实际生活。县文化局带领我们到延安时期“党中央所在地”之一马家堡，村委会组织了一场全体村民参与的场面浩大的秧歌表演。还没等我们脚跟落稳，醒过神来，锣鼓点一响，老外们已经踏上节拍、兴高采烈地跑进秧歌队里去了。不断变换的复杂队形，是不入其中永远分不出个头尾、前后、左右的穿插方式。客人的参与，使开始略感拘谨的乡民立刻放松下来。热心的乡民，一边递上扇子，一边比画着指点动作，一边善意地笑着老外们看上去多多少少有点笨拙（如同老外说中文的别扭劲）的动作。适应队形过程中，无论是别人撞了老外还是老外撞了别人，无论是别人踩了老外还是老外踩了别人，都会发出善意的哄笑。气氛越来越活跃，我靠到吹手站的窑洞前台阶那么高的地方往下一看，那么大一片都“红”了。绕来绕去、头尾相续、里三层外三层的大圈子中，已经分不出谁是主、谁是客了。

观察“他者”参与，加强了一个理念：他们不像我们一样站在一边观察对象，记录队形、录音录像，像那些视察民情、居高临下的干部，而是参与其间，融为一体，成为其中一份子，进入到观察对象中体会被观察者的感受。老外们不想成为来无踪去无影、走马观花的人，仅仅观察的游手好闲者。他们渴望接近当地人，但苦于不能交流，只好唱民歌，扭秧歌，让当地人感到他们的真诚。他们不但记录每天的所见与心得，还决定变成当地人，分享一点人之常情。与外国同行比较看，似乎当下中国的高深理论和方法什么也不缺了，他们有的，我们也有了，如同一样的摩天大楼，一样的高速公路，一样的通信传媒，但仔细检查便会发现，差别隐藏在意识和行为的细节中。我们咋没像人家那样第一反应就是一猛子扎进水里呢？

像扭秧歌的人一样体验只有肢体语言才能传达的文化信息，像参加婚礼的亲朋好友一样体验只有人生盛典才能聚集的“高热能”，把被观察的文化事件变为自己生活的一部分。如果不能像一条鱼一样穿梭在鱼群之中，像站在池塘边的观鱼翁，永远不知“鱼之乐”。观看电视镜头中的画面却不走进屏幕，就永远难以感受挤来挤去的肢体“冲突”才有的心灵触动。这种体验，刻骨铭心。静下心来的表述，才能入木三分。这是一条融入局内人生活的捷径。应该学习让对方迅速把自己当成自己人的方法。这种方式以前也下意识地使用过，如告诉戏班演员和乐手，自己也曾像他们一样走村串店、巡回演出，你立刻会得到感情呼应。与采访对象拉到同一水平线上的做法，使对方感到平等对话的亲近。不过，我们常是动动嘴，说说而已。走进他们的舞队，扬起他们的扇子，敲起他们的锣鼓，舞步才会差不多呢。

过去的田野考察理论告诉我们，参与民间活动是自己的体验，是改变自己情感与态度的过程。未曾意识到的是，参与同样引起对方的态度变化和情感波动。引起对方的情感变化，可能使仪式性质发生巨大变化，调动现场情绪，鞭策当事人打破例行公事照本宣科式的行为模式，从而真切地观察在沉闷气氛中难以感受的、有如舞台表演临场发挥一样的即兴效果。那幕新娘喂面条的情节，全场对老外入乡随俗沸腾般的热烈反响，是老实巴交坐在一边、冷眼旁观难以体验的兴奋点。中国人办婚礼、办葬礼，希望亲朋好友、乡里乡亲参与，象征着家族兴旺、人气旺相的场面，是每个家庭都求之不得的期盼。这种情感采用何种方式表达？表达到怎样程度？对于观察者来说，都是体验当事人愿望的途径。找到一个恰如其分的参与角度，才能记录因为交流表露出来的内心情态。如果因为我们的参与促发了内心情态的升温和彰显，何乐而不为呢？

## 四、对外交流与自信

谈论文化交流、音乐交流等话题，最好找一些可以描述的例证，至于天天登在报纸上中国有多少旅游团参观故宫、爬上长城、观摩京剧，多少旅游者出入深圳罗湖口岸等统计，都是让人感受不到生活切实变化的干枯数字。外国人以怎样的程度直接参与到中国普通百姓的生活，才是文化交流、或者说改革开放政策落到实处的触点，它让普通人看到20年前的乡村不可能发生的景象。这就是学者

更愿意从细碎的生活场景和民俗中选择叙述的角度。来自第一现场，书写个体家庭的境遇，记载从传统到现代，从封闭到开放过程中的真实场景。街面上透着俗气的小店铺套上一个大名牌的外国商号，不丁点大的发廊挂上世界最大城市“巴黎”的牌照，震耳欲聋的流行音乐店布满歌星搔首弄姿的张贴画，中国到处都能见到这样的乡村景象，它们并不代表具有这类景观的乡村真正具有了开放式的日常生活。犄角旮旯里发现隐藏的真实故事，才是见证时空交错的现实中日常情景的映象。

中国这艘巨轮穿行于全球化的大洋之中，谁也挡不住了。这也就是我们试作的推演：就浅者言，至少可以看到民间婚礼出现的“中外联合乐班”的表演行为甚至连闷在伙房做饭的伙夫都在探头探脑中表现出见怪不怪的表情。一个或者一伙老外在乡村小路上走来走去已经不是大惊小怪的事了。就深者言，除了一个普通农民敢于邀请一帮外国人参与婚礼而毫无惧色、毫无见外的大胆之外，不难看出，依附于婚礼的中外文化交流业已形成官方交流之外的渠道，这种情形正是中外文化交流、或者说是全球化浪潮涌进“高速路”和“国道”尚未通进的村镇的写照。

曾几何时，普通中国人与外国游客交往和谈论自己的真实生活时，往往过多地受政治宣传的影响，自觉不自觉地维护着民族、国家、地区的辉煌形象，甚至不惜夸大实际生活的幸福指数与经济指标。贫困时代养成的勉为其难的“自尊”，体现了中国人一贯把持的“家丑不可外扬”的“面子”。目前，社会开放已经达到一定程度，一般人无须再把家庭的真实掩着盖着。这家农民把一切暴露在外人而且是外国人面前时，没有因为庭院的狭小而羞愧，没有因为家具的陈旧而寒酸，更没有因为接待老外而特意摆上七大碗八大盘。他们毫不掩饰地把并不怎么富裕也不怎么贫寒的家让外国人里里外外看个底掉，任你怎么拍照，也不会示意“请勿拍照”。娘家人介绍摆满一院子的嫁妆时（大大小小从箱子、被子到脸盆、镜子的器皿），一脸的欣喜与自豪。当地人毫不夸饰地按照传统吃一碗显得有点单调的面条，甚至有意让外国人理解到宣传与现实之间的差别。这是堂堂正正站到了自己立足的基地上了。

还需特别提醒，那种通常在外事场合必然出现的村委会主任之类的官员，未在现场，这是让学者们放松甚至放肆的前提。

知道站在面前的老外是职业音乐家的当地“吹手”，毫不犹豫地演奏自己平常演奏的音乐。他们具有了十年前无论如何也谈不上的自信，虽然也有些犹豫地问：“这些音乐外国人喜欢吗？”我回答说：“老外听咱们的音乐，就像咱们听老外的音乐一样，新鲜着呢！”

## 小结　重新评价民间储藏

如果陕北大汉不再用陕北方言吼叫炽烈如火的秦腔，不再在黄土高坡喊掏心掏肺的信天游、爬山调，唱直来直去、幽默灵动的酸曲，不再抱着大三弦、曲项琵琶、脚下打着响板弹唱陕北说书，陕北文化就会如同城市歌厅里的软声款语，失去吸引力。把庙会中的说书人剪掉，热闹场面中没有了大三弦的咳珠唾玉，全都是上一代人哼都不会哼的流行歌，人们还能感受庙会的滋味吗？庙会集市上，以粗糙的饭茶果腹后，说书人就在院落间游荡，徘徊于各个窑洞口，托着三弦，听着听众的赞叹，满足地笑着。这样的场景才是我们心目中的“陕北”。

与以前讲述不同的是，说书人不是一群为了曲艺放弃自己情感的人，也不是什么都不要，舍弃一切投入艺术的人，而是带着对父母的孝敬，对朋友的义气，在信念与利益交接处，半为维生、半为艺术的人。刻画苦难与崇高，其实是把民间艺人符号化了。

韩起祥之所以吸引过那么多人关注，赢得过那么多人同情，就是因为他被历史符号化了。一个说书人，一时间被塑造成反抗陈旧、投奔新文化的英雄，但历史最终给予他的地位是：一个虽荣犹败的悲情英雄，一个为追求新天地而使传统文化折翼的人，一个为立新而破旧、致使一种古老曲种的伴奏乐器陷入单一的引路人。一个时代的结束，意味着一些音乐品种被高速旋转的主流离心力抛出，与新时代的推进方向渐行渐远。而被抛出的载体，就是养育了前一代艺人的乐器。我们希望在叙述一件乐器的消失时，批判那些无视民间传统的浅见。

每次田野考察，都有新鲜感受。如果采访不能给人像看电影那样有点悬念似的东西，只是地点、人员有点变化，就像轮岗值班一样便毫无意义，或者说只是一种简单而又拖沓的重复。谁也不想知道下一个仪式会从哪一个角度启发我们，如果只把人类学规定的大框框套在头上，早早将结论捏在手里，就像看电影之前

一个知道情节的人藏不住把结局说出来的“剧透”一样，作为不知道会看到什么故事而又想知道故事的人，最痛苦的事莫过于此。幸好，这一次我们一点结局都不知道，却在乡村婚礼上看到了预想不到的好故事。

# 第八章

# 乐器与宫调

第一节　乐器与宫调

第二节　新组合与乐曲

小　结　回归本体



音乐似乎是所有艺术中最“形而下”却最具“形而上”特征的门类，这主要是指一般人不易掌握的技术构成。但音乐家要证明一个乐种的历史，必须求助于音乐本体。20 世纪的音乐分析领域有了翻天覆地的变化，重塑了音乐本体研究的整体框架。学术界普遍认为，音乐学在处理技术时应该采用一些必须附上谱例、统计、图表和分析文字的方式，但恰恰是这些技术性太强的方式，挡住了一般人了解这类音乐的愿望，所以我们宁可减少这种表述，并允许读者自己内生出与实际听到的音响相应的共鸣。

## 第一节　乐器与宫调

### 一、常家乐器作坊

老一代吹手一直流传着这样的故事：清末民初的李大牛，偶然用丢弃的棺材木头做了支唢呐，发现那是最适合做乐器的材料。棺木受人油浸泡，松软与硬度兼顾。后人纷纷效仿，但因找不到太多弃棺木，就把松木放入油筒，浸泡三月。浸油红松，成为最好的唢呐杆。至今，民间艺人口中采用“古墉中败棺杉木”制作乐器的传说，绝非无稽之谈，追溯源头，在斫琴术中会发现制器不同却“材”源相同的各种版本的底本。

> 《梦溪笔谈》：琴虽用桐，然须多年，木性都尽，声始发越。予曾见唐初路氏琴，木皆枯朽，殆不胜指，而其声愈清绝。又陶道真蓄一琴，云是古塚中败棺杉木也，声极劲挺。大抵琴材欲轻松脆滑，谓之四善。谓坚如石，亦所未喻。[①]

无疑，民间艺人是把斫琴术的传说，复制到自己乐器上了。吹手无不把棺木制料的唢呐杆奉为极品，口口相传，坚信不疑，众口一词。赋予手中乐器以特殊制料的传说，与文人在古琴叙述中建立权威的方式如出一辙。肩负通神许愿、超渡亡灵、司掌仪式诸般使命的吹手，常把乐器赋予神性。乐器是兼具通神功能的不多几样物品之一，制料超凡入圣，品质非同一般，才能赢得信任，才能使操持者获得更多机会、声望、利益。手中的神秘武器，保护着既得利益不被他人分去一杯羹。道具的神秘性与仪式的神秘性，互为表里，相互匹配。

吹手们说，曾有一段时间，唢呐碗形状像鸡腿，称“鸡腿唢呐”。李大牛在20世纪20年代把狭窄的“鸡腿唢呐”改为大碗唢呐，于是有了今天的大唢呐。这个传说也耐人寻味，新疆鼓吹乐的“木碗唢呐”是吹手描述的形制，或许也从一个侧面证明了唢呐来自西域的历史。

榆林做唢呐最有名的是常文洲。走进米脂县东大街，就可以听到大唢呐的浑厚音调。平静巷子的民宅中，飘出大唢呐，令人感到生气。常文洲的堂屋，堆满了唢呐杆、唢呐碗和制作工具。电钻、刨床，成卷的铜皮，成捆的铜丝，随处丢着各种规格、各种长度、各种口径的锉条，是个典型作坊。门后堆放的一排排木箱，是从外地买来再准备出卖的鼓、铜器。另一些体积较小的箱子，装着乐班用的架子鼓、扩音器。常文洲得了肺气肿，不常外出办事，主要靠制作唢呐维持生计。他说：

> 从正月初一开始，我与老伴一起干，除了外出办事，一年做下来的唢呐，全部可以卖出。外面许多商店也卖唢呐，因为我做得好，他们常常打着常家的牌子，也有自称我学生的。其实，他一天也没跟我学过。

---

① 中央民族学院艺术系文艺理论组：《沈括〈梦溪笔谈〉音乐部分注释》，北京：人民音乐出版社，1979年，第10页。

常文洲对手艺很自信，也值得自信，每年卖出近千支唢呐。按一支50元计（2000年的价格），千支唢呐，就是5万元，收入可观。他也做“大号”，但销路有限，有人定做时才做。常家唢呐的销售量，从一个方面反映出榆林大唢呐的普及程度。

白云山庙会是出售的黄金季节，丰厚的回报背后，部分归功于常文洲的太太。两口子摆地摊，常文洲腿脚不方便，全靠老伴打点。好在常文洲人品正，对老婆也不错，早年落下的毛病，居然还能撑得下来。她在地摊上忙前忙后，利索地与来来往往的人打交道。庙会期间，食宿都要自己弄，既要伺候丈夫，又要服务客人，因为丈夫对客人老是心不在焉的。常文洲介绍起自制乐器的劲，那股说一不二的口气，很有点王婆卖瓜自卖自夸的味道。客户一旦质疑质量和价格，他常用一种反抗的口吻高叫：“你把我当什么人了，我是去过北京的人。”“像我这种人，做事体面，哪里会骗你。”

常家面街，人来人往，许多人来买乐器、修乐器。采访时，遇到绥德县兴仁家沟的吹手来买唢呐。常文洲为他挑选、调整，老伴再用砂纸，把挑选好的唢呐杆和铜箍，打磨光亮。杨家沟吹手常新华的孙子常锦元，来此游玩。镇川镇瓦岗寨申定昌（61岁，1982年榆林汇演第二名），来修理大号。他与常文洲是小学同学。来的吹手，都尊称常文洲为“常师”。

调试唢呐的过程，常文洲用中指作标准，感受内径粗细，再靠耳朵调音准。他说：“主要用耳朵调音，有时用校音器调音高，但原来没有校音器。”他拿起一支唢呐杆，随手在地上捡起一个唢呐碗，套上吹两下。然后拿锉，在杆内径，锉一锉，再向筒里吹口气，把木屑吹出去。举起唢呐杆，放在眼上，向门外对着亮光看一看，按上哨子吹几下。如此三番，就算把一支唢呐杆的音高调好了。常文洲说：

> 老一辈人用D调，我20岁左右时，改用C调。小学念书时，学习过乐理，知道C、D调。我15岁开始做唢呐，当时做不好。现在做得百分之百的好。我自己琢磨、盘算，找到了规律。这就是发明创造。
>
> 尺二八，就是C调，第三孔F。
>
> 尺一三，就是D调，第三孔G。

尺零七分，是A调，第三孔D。

尺零六分，是$^{b}$B调，第三孔$^{b}$E。

九分，是G调，第三孔是C。

我准备发明一尺八分的唢呐，第三孔作F。因为杆太长，需要加键子。内径越薄音高越低。

把乐器长度与宫调高低联系起来的说法，自古有之。

《宋书·律历志》：又问（列）和："若不知律吕之义，作乐音均高下清浊之调，当以何名之?"和辞："每合乐时，随歌者声之清浊，用笛有长短。假令声浊者用三尺二笛，因名曰此三尺二调也。声清者用二尺九笛，因名曰此二尺九调也。汉魏相传，施行皆然。"案《周礼》奏六乐，乃奏黄钟，歌大吕；乃奏太簇，歌应钟。皆以律吕之义，纪歌奏清浊。而和所称以二尺三尺为名，虽汉、魏用之，俗而不典。①



图8－1　常文洲做的各种型号的大唢呐

根据经验，掌握杆长与调高的关系，也掌握了管径厚薄与音高的关系。乐器制作不同于一般工艺，须有实践作支撑。唢呐内径，上小下大，艺人称"上饱下空"。常家唢呐内径，上大下小，"上空下饱"。气流进入杆上端，蕴含饱满，冲入下端，气流聚集，一泻而出，发音饱满。这种技术是几代传承的常家人在实践中琢磨出来的。

① （梁）沈约：《宋书》，北京：中华书局，1974年，第214—215页。



图8-2　鼓乐班所用各种型号的唢呐

常文洲是位杰出吹手，长年实践，使其在制作上擅于改革，敢于改革，赢得了广大使用者的信任。他说："唢呐杆越重越好用，差则柏木，好则檀木。"轻重的分寸感，只有吹手掂量得出来。

常文洲腿脚不便，行动迟缓，说话缓慢，然而，一拿起唢呐，迟缓瞬间消失。灵敏的音调以及透出的才情，装饰于细微处的"花花"（当地人称"即兴"），显出他体味艺术的独特之处。此时此刻，艺术的光华与外表的粗糙，完全分离。为了生存，他在市场上斤斤计较，讨价还价，粗言恶语。走进艺术，拿起乐器，立刻变了一个人，精神爽拔，格调高雅，超凡脱俗。

吹手一部分是农民，一部分是乐师。作为农民，具备农民所有的品格，包括常被提及的狭隘、自私；作为乐师，又具备艺术家超然物外的品质。生存竞争中的斤斤计较，让一颗浸泡于艰难的心灵，深切感受到艺术的纯净，并在强烈反差中凸显出可爱可敬的一面。

吹手对常家的尊重是共同的，"同行是冤家"的背景中，这是少有的众口一词。米脂县老吹手赵所同说："梅花调不常吹，常文章吹得最好。"因掌握指法较难的技术而钦佩其人，是同行的真心话。

老一代吹手不但吹唢呐，也吹管子。常文清是出色的管子师。常文洲说：

“原来的吹手，必须会吹管子、海笛子。‘文革’后不吹管子了。吹手不吹笙，只有和尚、道士加笙。”演奏什么乐器，是评价艺人的渠道之一。常家人的技能中，包含了大唢呐和笙管乐两种成分。

## 二、民间作坊的活力

据吹手们说，至少20世纪初，米脂县的吹手还是自己加工木质唢呐杆，再让县里的铁匠、铜匠帮助做唢呐碗，最后组合为一支完整唢呐。甚至改革开放前（80年代），这样一件简单乐器，从头至尾还不是出自一家作坊，各个部件不止出自一人之手，如此操作绝不是因为现代化的细致分工和工序被分配到不同作坊所致，而是没人能够独立完成全部制作。毫不夸张地说：常家人改写了当地唢呐史。如同隐藏于北京郊区的大批乡村作坊开始让世界乐器界震惊一样，隐藏于米脂巷道中的乐器作坊，也开始让当地的音乐生活发生了改变。当常家乐器作坊迎来了自己的10岁生日时，中国已经慢慢变为世界第二大乐器制造大国，家庭作坊、民办企业成为行业主力军，遍布乡镇。80年代的作坊还是点点星火，现在则遍布全国。私人作坊不但在其他行业中备受关注，在乐器行业也所向披靡。创办者豪言壮语，目的就是“占领当地市场”。从常家的家庭作坊，确实可以看到机制的灵活性和生机勃勃的劲头。

常家作坊与吹手形成的关系是个有趣话题。现代社会打破了“道义经济”时代的互惠原则，明码标价，无亲无情。赚取同一个社会阶层的钱，在传统秩序中未曾有过。所以，吹手们谈起他，总带有一种特殊口气。一方面嫉妒他的手艺，另一方面又离不开他。当然，毕竟是乡里乡情，卖出去的乐器，不合适可以换，有段试用期。这种“情分”依然反映了乡土社会的交往方式。

李岐山说：

外人到常文洲家买唢呐，一对二三百元，我们买，150元一对。而且常常是买回来，吹一段时间，不好再换，好了才定下来。

李勇说：

常文洲做的唢呐，要经过一段时间加工调整才能用。我们先拿来，使用

一段时间，再去锉磨调整一次。如果觉得不好，就去常家换。乐班买了常家12支唢呐。有时并不是付现钱。如常文洲拦了丧事，他自己不去，就请我们去。我们不要他应该付的钱，从他那里换支大唢呐。我们害怕常文洲身后，没人做唢呐了，即使有，也未必如常家做得好。

从李勇的话可知，常文洲没有打算把制作唢呐的手艺传给他人，所以，吹手必须储备，以防将来。李勇是位有心人，准备干一辈子，做长期准备。横山县有位点笙匠，每次要100元，李勇不愿花这份钱，自己学会点笙。米脂县剧团专业吹笙的杨光明，跟乐班办事，李勇利用这个机会跟他学会了点笙。

对吹手来说，哨子好坏，至关重要。吹手都知道，子洲县山黄堡、双庙湾的苇子最好，据说有一块地的苇子最适合。吹手们相互隐瞒，但似乎无人不知。过去，吹手大多用硬哨，音量大，音质粗放。现在则喜欢用轻松的“绵哨”（软哨）。常家人发明了“布袋哨”，形体较大，嘴长质软，音质柔和，适于坐场抒情乐曲，但吹奏难度大。

20世纪90年代，吹手觉得两支大唢呐单调了。他们在广播中了解到，小唢呐品性活泼，音调高亢，起而模仿，于是“二瓦子”（小唢呐）在年轻吹手中迅速传播。但常文洲不做小唢呐，偶尔谈及，他说：传统上曾有过称为“呐子”（又称“几呐子”、“嘀喇子”）的小唢呐，杆前六个眼。他对大唢呐情有独钟，不喜欢小唢呐，虽然明知有市场，对自己没有实践的乐器，不轻易下手。

常家作坊有些外地买来的鼓，只做代售。陕北还没有制作电声乐器的厂家，依然保持农业社会的特征，非机器不能为的乐器，尚难建立。

另外，我们在米脂县赵所同家，看到了当地仅存的一副上下两面的云锣，发音D、E，他们称为“二瓶子”，一面单音锣则称“手瓦子”。这当然是十面七音锣的简化形式。简化云锣，许多乐种都存在。对于应用场合，赵所同介绍：原来葬礼“待客”（吃饭）时不需大吹大擂，要“细吹细打”。不用大唢呐和音响过强的打击乐，采用管子、海笛子、笙、云锣、二瓶子等一组“细乐”。从这个细节可以看到，赵家在米脂县的确历史最久，保留着其他乐班都没有的老器物。

唢呐和管子，对乡村生活产生了强烈影响，就像北美大陆的土豆和玉米对中国食品产生的作用一样，这些撑时候的食物对于大部分处于饥饿状态的农民来讲

非常重要。养活了老老少少一家人的外来食物，逐渐成为饭桌上的主食，如同大部分农民听到的音乐主要是唢呐和管子一样。对于土豆和玉米如何从美洲大陆传播到中国乡村的细节，人们所知甚少，农民为什么做出了这样的选择？什么原因使围在桌旁的一家之主拍板做出播撒玉米和土豆的决定？诸如此类的问题，就是我们渴望了解当地乐班如何决定购买唢呐一样，因为现实让他们看到了实实在在的好处。或许我们不知道做出决定生活方式的人的具体故事，但这并不意味着没有发生过，也并不意味着找不到做出决定的乐班班主为什么向这个方向投资的线索。一支唢呐，一支管子，成双配对，翻倍地呈几何式增长，这个密码就摆在常文洲的作坊中。堆积如山的材料，让人看到了历史，这就是我们记录一家民间乐器作坊的原因。

在常家作坊采访的最后一天，钟思第十分熟练地操着不多几个汉语数字，娴熟地与常文洲讨价还价，互不相让的劲儿，甚至在一边的我都觉得脸上有点挂不住。最后，他以每支 40 元买了两支大唢呐，在 2000 年，这算最低价了。

## 三、宫调

大唢呐音乐，以传统宫调体系的四宫为基本，从调名上看，源于笙管乐。按照调高关系，把“本调”的宫音，对应于工尺谱的“合”字；“隔调”（读音：甲调）宫音，对应“凡”字；“反调”宫音，对应“上”字；“梅花调”宫音，对应“尺”字。

**表 8－1：常用宫调关系表**

| 调　名 | 异　称 | 筒　音 | 第三孔 | 调　高 | 备　注 |
| --- | --- | --- | --- | --- | --- |
| 本　调 | | do | sol | C 调 | |
| 反　调 | | sol | re | F 调 | |
| 隔　调 | | re | la | $^{b}$B 调 | 读甲调 |
| 梅花调 | 小宫调 | la | mi | $^{b}$E 调 | |
| 背宫调 | 大宫调、宫字调 | mi | si | A 调 | |
| 四字调 | 梅花调 | si | $^{\#}$fa | D 调 | |
| 六字调 | 西凉调 | fa | do | G 调 | |

大唢呐的调名与调高关系不像笙管乐，因为没有应律乐器“笙”，所以不固

定。相当一段时期，吹手自制唢呐，尺寸长短与管径厚薄并不规范。20 世纪 80 年代以来，因国家体制的统一，各自为政的民间乐器，逐渐规范，宫调调高，相对固定。所以，唢呐宫调与指法紧密相关，调名与筒音关系是决定因素。换句话说，听到唢呐调名时，首先要了解筒音的实际调高，而非看调名。

唢呐宫调的另一混乱处，是许多具有两个以上的称呼。由于移调记谱，同时并存两套以上的宫调体系，两套体系混杂于一。例如，“六字调”也称“西凉调”，“背宫调”也称“大宫调”或“宫字调”。筒音作 si 的“四字调”称为“梅花调”，筒音作 la 的“梅花调”则称“小宫调”。“小宫调”也称“小官调”，筒音可以是 la，也可以是 si，或与本调相同，只是吹奏出现 do 时，全部翻高八度，而且只是与管子、笛子同时演奏时才这样，为与“本调”区别，名为“小宫调”。

奇怪的是，“六字调”与“本调”并不相同，本调筒音作 do，六字调筒音作 fa，两者竟然采用同一个“字”来命名宫调。米脂的“小官调”实际是本调，异称不但表示了一种吹奏法，而且表示了一种合奏形式。这都是现代乐理不包括但传统宫调名称包括的内容。遇此问题，才会强烈感到，建立在大小调基本乐理的知识系统和术语，与传统语境中的术语无法对接，形成无法辨识和解释宫调进而阐发出本土理论的困境。

> 整个宫调系统发展的历史悠久，其内容也极为复杂。造成复杂的原因有：对宫调名称的不同解释、历代宫调名称的变化、标准音高度的变化引起宫调名称的混乱、民间的和外族音乐宫调名称的加入等各个方面。事实上，不但早已形成了各种不同的宫调系统，而且对宫调还有着各种不同的解释和运用。
>
> 现存许多乐种的宫调系统，大都与以上所述严谨的宫调系统不同。可是，不管是戏曲音乐或是其他乐种所使用的宫调名称，也总会具有着一定的乐理含义，只是由于种种的原因，使旧的宫调名称和新的音乐内容不能统一，或者已改变了宫调名称的概念，增加了其他的内容，使人难以进行简单

的归类罢了。[①]

“小官调”、“大官调”的说法，让人注意到，现今通行的“本调”之前，还曾有过一个更老的传统，后起的“本调”（小官调）代替了旧有的“本调”（大官调）。这种现象在其他地区也存在，如东北大唢呐。

“隔调”读为“甲调”，出版书籍都写作“甲调”。写法颇为混乱。按此调门与本调的关系，应该写作“隔调”，即与“合”字“隔”一个谱字的调，以工尺谱的“凡”字为宫音。“隔”字古音中读为“甲”，现在广东白话依然读“隔”为“甲”，北京方言的“隔壁”读为“皆壁”。以智化寺“京音乐”为代表的寺院艺僧，把此调写作“皆止调”，而河北省保定市雄县北大阳村音乐会的谱本上，明确写作“隔指”，冀中“音乐会”笙管乐的乐师，也把“隔指调”读为“jie zhi 调”，意思指与管子正调指法相隔一“字”（工尺谱字）的宫调，即以“合”字为宫音的“正调”，指法上压住“合”字，以相隔“凡”字为宫音的调。

现在来看看河北省保定市雄县西昝乡北大阳村音乐会、葛各庄乡葛各庄音乐会的谱本“序言”中的这段文字：

> 管分天、地、人三才，上、中、下分七音：尺、上、一、五、六、凡、工。尺为上，五为中，工为下。五上一字为上靠；五下一字为下靠；五上隔一字为上隔字调；五下隔一字为下隔字调；五上隔二字为上月调，五下隔二字为下月调。

“五为中”就是七个谱字，“五”字居中，即“调首”。杨荫浏记录何叔达所言智化寺艺僧的转调关键，也是“五”。为了直观理解，现把文字描述图解如下。

这便是冀中民间乐师所说的“管上七调”。北大阳音乐会的会头、管子师董新年，读念这段文字时，把“隔字”读作“皆字”（jie－zi）。

翻译成现代术语，“隔字”就是相隔一个谱字。具体说：以“五”为基准，

① 孙玄龄：《元散曲的音乐》，北京：文化艺术出版社，1988 年，第 148 页。

向上走，中间隔一个谱字，作为相距三度的宫调主音；中间隔二个谱字，作为相距四度的宫调主音。向下走，中间隔一个谱字，作为相距三度的宫调主音；中间隔两个谱字，作为相距四度的宫调主音。最常用的、因此也就成为专有名词的“隔字调”，就是以“五”字为基准，向下方，中间隔一个谱字“合”，以“凡”字为宫音的宫调。

| 尺 | 上 | 一 | 五 | 六 | 凡 | 工 |
| --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- |
| 尺为上 | | | 五为中 | | | 工为下 |
| 五上隔二字为上月调 | 五上隔一字为上隔字调 | 五上一字为上靠 | | 五下一字为下靠 | 五下隔一字为下隔字调 | 五下隔二字为下月调 |
| 越调 | 背调 | | | 正调 | 隔字调 | |

管子师解释“隔字调”，采用直观的指法表达：以管子正调的指法，“下搓一把字”，就是“隔字调”。换成现代术语说：以“合”为宫的“正调”，下移一个大二度，变成以“凡”为宫的“隔字调”，即“笛上七调”采用的“凡字调”。

传统典籍早有“鬲指”一词，是对笛子“鬲指”技法的表述。即采用相同指法，在笛子上隔一个孔位演奏。黄翔鹏解释道：“所谓‘鬲指’，就是在曲笛上，把最后那个孔打开，把它当筒音，一下就差别一个大二度。还用原来的指法吹。这个手法叫作‘鬲指’，又叫‘过腔’。”[①] 这与管子师采用管子指法解释调名的方式一致。

隋唐俗乐二十八调、宋代燕乐二十八调的调名系统有“歇指调”、“鬲指调”

① 黄翔鹏：《民间器乐曲实例分析与宫调定性》（在《中国民间器乐曲集成·山东卷》审稿会上讲话），《中国音乐学》1995 年第 3 期。

一名。1951 年调查智化寺京音乐时，参与调查者的查阜西已经怀疑，抄于康熙二十八年（1693）的谱本，调名写为“皆止调”，当与二十八调系统的“歇指调”、“鬲指调”相关。查阜西《给智化寺僧的信——给曾远、瑞广、法广、福广》中写道：

你们所谓“接调”在康熙三十三年谱中写的是“结之吊”，水月庵谱写作“皆止调”，这分明是梁、隋间的“碣石调”，经唐、宋后讹变成“歇指调”，到了你们的时代，又音讹为“结之”或“皆之”，这很容易看出“接调”是唐代的一种“歇指调”。同样，也很明显，“月调”是唐代的“越调”。①

查阜西的推测，于 20 世纪 50 年代还无法通过技术分析获得验证。雄县北大阳村、葛各庄音乐会的谱本，证实了“京音乐”的“皆止调”的写法，仅仅是记录了“隔字调”的发音，“皆止”为“隔字”之讹。如此写来，才真正反映出该调的技术含义。

其实，古代文献也用“隔”字。

琴中宫、商、角用缠弦，至徵则改用平弦，隔一弦鼓之，皆与九徽应，独角声与十徽应，此皆隔两律法也。②

夫俗乐，工、六二字之间，隔凡字，五、上之间，隔一字。上、尺、工，三字相连，六、五，二字相连。雅乐，角、徵之间，隔变徵，宫、羽之间，隔变宫。③

---

① 查阜西：《智化寺京音乐》（一、二），中央音乐学院中国古代音乐研究室采访记录第一号（油印本），1953 年，第 43—44 页。

② 中央民族学院艺术系文艺理论组：《沈括〈梦溪笔谈〉音乐部分注释》，北京：人民音乐出版社，1979 年，第 77 页。

③（清）胡彦昇：《乐律表微》，转石林昆《胡彦昇〈乐律表微〉的整理与研究》，中国艺术研究院博士论文，2012 年，第 139 页。

可见，所谓“甲调、夹调、羯调、皆止调”就是唐代俗乐、宋代燕乐二十八调调名系统的“歇指调”、“鬲指调”，即与本调隔一个指位的宫调。寺院艺僧只记发音，未反映技术含义。所以应把其还原为“隔指调”。陕西、山西的笙管乐，把相同技术含义的宫调，写作其他的字，只记录了方言的发音，字面上看不出技术含义。吹手没有乐谱，记录文字的新音乐工作者在尚难认识技术含义的情况下，记为“甲调”，无可厚非。现在既然已知发音的实指字，应该还原本来面目，写为“隔调”。

### 四、宫调与声情关系

吹手流行着葬礼仪式上运用宫调的传统：“早晨本调，下午反调，晚上隔调。”除此三调外，其他宫调没有何时吹奏的规定。为什么如此运用的原因，吹手已经说不出个所以然。但都强调，每个调具有特殊色彩，不相混同，早晨、下午、晚上感情不一，音乐与调高上应有对比。

古代典籍记载了一套宫调与某一特定“声情”的相关理论，元代《唱论》是典型。同样，西方乐论中也曾经流行过调高与颜色搭配的理论，里姆斯基·科萨科夫的著述中就有这类详细记述，至今依然称忧郁的曲调为“蓝调”。

> 仙吕调唱，清新绵邈；南吕宫唱，感叹伤悲；中吕宫唱，高下闪赚；
> 黄钟宫唱，富贵缠绵；正宫唱，惆怅雄壮；道宫唱，飘逸清幽；
> 大石唱，风流酝籍；小石唱，旖旎妩媚；高平唱，条物滉漾；
> 般涉唱，拾掇坑堑；歇指唱，急并虚歇；商角唱，悲伤宛转；
> 双调唱，健捷激袅；商调唱，悽怆怨慕；角调唱，呜咽悠扬；
> 宫调唱，典雅沉重；越调唱，陶写冷笑。[1]

上述引文，像一个宫调概念的“万花筒”，神秘称呼与神秘情感之间真得如此情浓意婉吗？民间艺人的实践启发我们理解这套似乎相当“不科学”的说法。古代理论表述的某一宫调与某一类情感对应的解释，是否以某一特定宫调对应于

① 郭小青：《〈唱论〉辨析》，中国艺术研究院研究生院博士论文，2012年，第12页。

某一特定时间举行的特定仪式为依据？而非故弄玄虚，故作神秘？传统宫调的概念不像今天单纯，这个术语中既包含今天所言的调高、调式，也包括应用这一调高、调式的常用曲牌，以及运用某一音域的特定指法。艺人所说的“宫调”，相当程度上是指应用该调的特定曲牌，而这些曲牌又固定在特定仪式的特定程序中。“本调”《大开门》每句煞宫，带来安定感，给葬礼仪式带来庄严肃穆的氛围。“隔调”多用木杆上的背眼，正面下手的几个眼常用指头按住，近于超吹。音域上的高位置，带来情绪亢奋，“隔调”《西风赞》常用于晚上“摆灵灯、祭孤魂、祈神”等仪式。葬礼程序固定于特定时段，相应曲牌自然常在此时演奏，久而成习，反过来使吹手认为，某一时段必须运用这一特定宫调。

> 根据传统习惯，南路吹家一般在一个事务的早上吹凡调（曲牌），中午吹本调（曲牌），下午到晚上（12 点前）吹小本调、夹调（曲牌）。半夜（12 点以后）开始吹奏六指调（曲牌）。东路吹家一般在早上吹本调（曲牌），中午吹夹调（曲牌），下午至晚上（12 点前）吹凡字调（曲牌），半夜（12 点）以后吹六指调（曲牌）。有的吹手在临明前才开始吹小本调，以显示自己的高超技艺。[①]

据此，我们发现了吹手把某一宫调与特定时间举行的特定仪式相对应的逻辑关系，也就是传统典籍中之所以把某一宫调对应于某种感情的原因。这里确实存在着“文化持有人”解释技术知识与当代技术语言之间的矛盾。一首乐曲必然采用一个宫调，一首乐曲必然应用于一个特定时间，一个特定时间必然对应于一种感情，于是乎，这个特定时间演奏的这首特定乐曲以及运用的特定宫调，就有了特定感情。这种知识系统就是吹手之所以如此称呼该宫调具有感情的原因。

被固定于特定时段演奏的音乐，不是现代意义上、可以在任何场合抽取出来演奏的“音乐”，这样的“音乐”与演奏背景之间，没有任何必然联系，因而也就没有任何感情定向。民间音乐与创作音乐的最大不同，就在于应用场合、应用时间的紧密联系。前者是固定的，后者是灵活的；前者必须应用于特定仪式，后

---

① 马政川编著：《麟州唢呐曲牌》，西安：陕西旅游出版社，2002 年，第 14 页。

者可以应用于所有场合。固定于特定时间、特定仪式的特定音乐，因而就具有了特定感情，一个仪式对应的那种情感，也就在现实中转换为某一宫调的特定指向。

对于宫调与声情之间的联系，杨荫浏采取了否定态度。他说：

> 用宫调配合音乐感情内容的这类理论，其本身并没有可靠的根据，它在过去既并没有产生过多少作用——若有，则只有宫廷乐律家曾在《雅乐》方面，应用同类的理论，为乐律问题披上神秘的外衣，以之欺骗人民而已；而在今天，则这类死硬而不切实际的宫调框框，除了能把少数易于轻信的创作者导入迷途，使它们误把抱住宫调形式视为等同于得到表达思想感情的秘诀，因而放弃他们原来可能有的对生活深刻表达的努力之外，并不会有这么好的结果。所以，作者以为，对这样的宫调理论，我们今天非但不宜予以重视，而且应该指出它的不合理性，而予以反对。
>
> 自元、明以来，前人转引这一段文字者虽然很多，但很明显，他们都不过人云亦云，把其前某一个人的说法，照样讲讲而已。他们中间，并没有人对这种说法的来源追究一下，也并没有结合了当时的实际，对它进行分析，对它的可靠性作出任何的估价。我们今天对这一说法，是否应该予以过分的重视，是颇可怀疑的。[①]

杨荫浏采取否定的态度可以理解，他针对的是不立足实践、玄而又玄的宫调理论，特别在倡导科学的时代背景中，把既可以奏出爽朗也可以奏出忧郁的宫调与某一声情固定搭配，自然迂腐。但是，如果把音乐放到所生发的文化环境，把仪式中的音乐作为研究对象而非一般意义上“音乐”层面观察，民间艺人的表述与古代典籍的记述，就不是无中生有了。因为，它们确实建立在特定的使用功能上。

印度的“拉格”也有相对应的固定时间，早、中、晚各有不同名目，“旭日东升的拉格”和“金乌西坠的拉格”，当然具有不同感情色彩。固定搭配，在

---

① 杨荫浏：《中国古代音乐史稿》，北京：人民音乐出版社，1981 年，第 574—575 页。

“文化持有人”的观念中被认为天经地义。这些在一个时期曾被认为属于“东方神秘主义”的“糟粕”，今天看来未必都是没有道理可言的文化经验，她的“僵化”并未构成全世界对东方音乐特别是印度音乐迷人之处的负面影响，而且，艺术的微妙之处几乎不是“科学”所能解释的。“科学时代”抽取了特定背景，宫调成为没有设界的自由之躯，然而，东方文明对应于特定语境的解释，却有严格限制。科学阐释强调一般性，东方文明注重特殊性。前者对调性的解释是一般的、抽象的，后者则强调具体。所以，一种说法的“缘起”比一般演绎更具特定空间，不能一概而论。肯定与否定，都必须强调适用的前提和范围。现代人当然对民间解释感到惊讶，但我们需要追寻的是民间解释何以如此的原委，而非与钢琴上任何调性都能弹任何感情的截然不同的“科学判断”互比高低，并以“科学的名义”一锤定音。

> 萨义德把“东方学”亦即“东方主义”看作西方之东方叙事的权力话语，通过贬低他者、抬高自已来达到自我文化认同，完成“中心”和“边缘”的建构。对他者的想象模式、叙事方式和运作机制，充分体现出西方对东方的文化霸权话语和话语结构。东方学在某种程度上与东方无多关联，更多的与西方有关，东方是被西方创作出来的，是一种建构品。①

陕北大唢呐落音大部分是5。秦腔乳锣，音高定为F调5。秦腔常用徵调式，也是大唢呐的筒音，所以铜鼓音高以此为定。也有许多正调曲牌落在2上，成为另一传统。民间乐曲采用的多是徵调式，阴郁的小调既不适合快乐的乡村仪式，更不能为聚餐增加食欲。

因为加进西方铜管乐器，传统宫调体系又发生了与西方乐器相互适应的问题。两套乐器的调高关系，很快得到了吹手们的协调。小号是移调乐器，降B调小号的调高，相当于大唢呐的“隔调”。小号广泛应用，使不太应用的“隔调”频繁使用，实践上加强了隔调指法的使用率。连锁反应是，大唢呐吹隔调时，高五度的小唢呐正好吹梅花调。大唢呐筒音是5（第三孔F），小唢呐筒音是2（第

---

① 方维规：《“汉学”和“汉学主义”刍议》，《读书》2012年第2期。

三孔 C）。小唢呐兴于20世纪80年代，由于有了响亮高音，大唢呐就很少再用梅花调，形成大唢呐所用四调中梅花调的失落。大唢呐上失落的梅花调，却在小唢呐上得到频繁使用。

这是个有趣的现象，两件后来的乐器，小唢呐和小号，某种程度上恢复了传统四宫的平均应用率。由于不同调高的乐器演奏同一乐曲的需要，促使了非常用宫调的频繁使用。破坏传统音色的西洋铜管乐器，却帮助了传统宫调的恢复。

当然，老吹手们说，原来的各调，主要用于“对棚”时的竞技。采用不同宫调演奏同一曲牌，以指法难易体现水平，是圈内人评价吹手的方式。现在，对棚的事越来越少，也是多调逐渐失传的原因。

## 第二节　新组合与乐曲

### 一、中西乐器结合

榆林市的唢呐乐班普遍采用了西方铜管乐器，几乎所有乐班都置办了洋乐器。在米脂采访，常从层层窑洞中飘出练习铜管乐器的声音。初闻其响，觉得与飘出大唢呐的窑洞背景不太协调，但当它一次次飘入耳际，不禁暗忖，时代的声音的确变了。后现代语境中，空间的意义已经需要重新界定，远程文化可以出现在世界任何角落，物理意义上的不在场不再是束缚条件，我们在陕北最偏远的县城看到100年前在欧洲最发达的国家、最豪华的音乐厅中才能见到的铜管乐器。[①]

当地的年轻吹手从何处学习西方乐器？为此，我们采访了始作俑者。

高直强（61岁，2000年登记），原在米脂秦腔剧团拉胡胡，曾任县文化馆馆长。他说：

> “文革”中，米脂秦腔剧团为演“样板戏”，买过一批铜管乐器。我学会后，一直未用。这些年，拿这些乐器在县里举办了“铜管乐训练班”。现

① 吉斯登认为：前工业时代，空间在很大程度上通过物理上的在场来界定，因此也就是通过局部化的空间来界定。随着现代发展，空间渐渐冲破局部地域，与物理上不在场或远距离的人发展关系越来越成为可能。

在学校里的升国旗仪式常用铜管乐，所以，县职业中学校长同意由他们提供教室办班。后来我离开学校，在家里继续办“铜管乐器、电子琴训练班”。每届20余人，很受欢迎。我觉得，小号与唢呐一起合奏的效果很好。



图8－3　西方军鼓与中国扁鼓一起敲

县城里还未出现官办或民办的艺术学校，尚无人有财力筹办这类学校，但私人传承方式，聚集了越来越多的年轻人。在常文洲家采访时，因为马上要去白云山庙会买唢呐，希望多赶制一些。谈话间，常文洲不断拿着长铁条在唢呐杆里锉磨，不停手里的活。高直强看到这种情况，不断说：“你只顾赚钱，不招待客人。”他接待客人的老传统，依然令人温暖。

高九是常文洲的高徒，13岁参加乐班，16岁学唢呐，学的第一支曲子是《上天台》。后来自己看着《唢呐演奏法》，自学小唢呐，并在高直强开设的“铜管乐

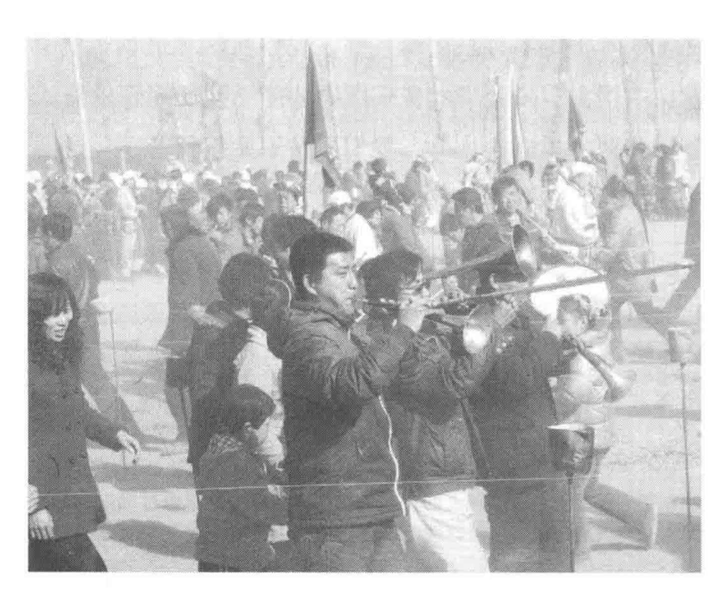


图8－4　“九曲灯场”里鼓乐班的中西乐器

器培训班”学习小号、萨克斯。掌握一类乐器就是接受了与之相关的文化，年轻吹手把小号、萨克斯等西方乐器与现代化观念联系起来，作为抬高自己身份的资本，因为在传统乐器上他们永远无法与老一代相比。高九常吹新曲子，使别的吹手“办不上事”。虽然高九依附常文洲名下，但在曲目上已与师傅分庭抗礼。

采访中还来了一位小伙子，叫艾国瑞（36 岁，2000 年登记），米脂县石沟乡人，自己组织了一班人，做班主，1999 年移居米脂县城。他说：“吹新谱，学新乐器，才能办上事（接到活儿）。我听传统曲子，就像听老外讲话（指钟思第）。”

他说这话时，常文洲一声不吭。他走后，常文洲悻悻地说：

> 他不是个吹手！吹小号？北京有得是人吹得好，没人来采访你。大唢呐只有陕北有，全国没有！吹小唢呐，任同祥吹得比你好。他是全国著名吹手，但他能吹这个庄户唢呐？老百姓看架子鼓，了不起，一个人打那么多鼓。其实哪里是这么回事。常打的，还不是一个鼓！

常文洲对年轻吹手的评价，既反映了对新一代吹手背叛传统、趋时骛新的不屑一顾，也反映出在全国唢呐圈中对自己的准确定位。他观察问题，抓住关键，一语中的，如同他把一排架子鼓排除只盯主鼓一样。

乐班面临着西方乐器与电声乐器新型组合的冲击，短短几年，新组合蜂拥而至，大多数决策者经历过一个无所适从的时代。如果在城市音乐厅，铜管乐器与大唢呐共同演奏，会令人啼笑皆非，甚至当我们把此记录成文，也觉得两类乐器并列一处的尴尬。但在无遮无掩的土岭排窑前，在没有精细音响设备的露天空场，在族人集聚餐桌的一阵阵热闹的吵闹中，中西乐器的音色问题，就成为多余考虑。只有专业音乐家才关注的音色差别，在露天广场的巨大空间中，被毫不客气的稀释了、蒸融了，再无隔阂，甚至令人觉得，两种同样诞生于户外、也同样适宜户外的乐器，音色配搭无须讲究，即使不能用“浑然天成”形容，也可以把户外背景与户外乐器作为互不排斥的样式，视为一体。如同打击乐的噪音在音乐厅里显得生猛粗硬，在万人集聚、人声鼎沸的户外，被空间的辽阔和人声的喧闹稀释了一样。处于那种场合，锣鼓喧天，清脆悦耳，爽快惬意。这种粗放，是

乡村审美情趣的特殊需求。既然不能用这类欣赏态度和标准要求在夜幕四合、焚香净体后抚弄古琴的琴家，为什么以音乐厅的欣赏态度和标准要求欢聚户外、举族同乐的普通百姓，要求为这类受众和场合而演奏的鼓吹乐班？

## 二、叛逆的传统

吹手为什么选择了小号、长号、萨克斯、架子鼓？毫无顾忌地把西方乐器引入土生土长的吹打班？他们中的许多人有着敏锐的音乐感，真的不辨清红皂白，硬把两种传统上认为不可相融的音色强拧一起？民间乐师的胆量，从来比循规蹈矩的城里人来得大胆痛快。当一种模式已经发展为不得不正视的普遍现象时，音乐学家才来考究其合理性和可行性，而人家已经约定俗成，发展了十几年。我们的耳朵，或者说意识，只容得下熟悉的模式，是否考虑过民间乐师的开放胸襟？恰恰是这种潜含着中国文化特有的包容性的文化胸襟，曾使琵琶、筚篥、箜篌、唢呐、二胡等西域乐器，与本土乐器共处一堂、管弦交融，直到不分中外汉夷，不分主次内外。甚至连同唢呐在内的鼓吹乐，都是外来品种，被观念开放的祖先一并接受，化为地道的乡乐。吹手对祖祖辈辈传下来、热爱程度上决不亚于城里人的传统音乐，并不保守，而是根据同属一个阶层的老百姓的需求，结合一体。我们没有权力居高临下地批评甚至纠正这种趋势，而应静下心来体会民间乐师何



图 8－5　中西杂陈的鼓乐班

以如此行动与选择。起码，思考可以为我们起到纠正一厢情愿地为自己的观念甚至偏见、或者说城市文化的霸权起到釜底抽薪的作用。必须指出，这一现象决不仅仅发生在陕北！

巴托克把农民文化的传承与变迁归纳为两种倾向：

> 农民身上体现出两种相对的倾向：一种倾向是喜欢无变化地保留古老的传统（这使他们原封不动地保留古老的习俗）；另一种倾向是模仿的本能。农民本能地把具有较高文化的阶级的更为富裕的经济状况看作是一种难以达到的理想境界。他们所追求的目标，就是至少要模仿那个阶级的外表形式。如果农民的这种模仿本能发展到超过了喜欢保守的这一倾向，如果农民与被他们视为榜样的、具有较高文化的阶级之间的接触频繁到了一定程度，那么，农民便会（也许是不自觉地）吸收那个较高阶级的某种文化产品。[①]

> 读了巴托克的分析，很容易联想到中国农民亦用流行音乐、西方铜管乐办婚丧喜事的场景。由此我们可以设问，巴托克的阐释是否适用于中国农民？对中国农民曲调的研究是否能拓展巴托克的分析结论？笔者对后一个问题的回答是肯定的。[②]

吹手没有读过多少书，却对新知识、新音色、新手法，表现出极大的好奇。反过来说，正是因为没有条条框框，才百无禁忌，海纳百川，吸纳新知。如果说年轻人接受新事物是可以理解的话，老一代吹手对新事物的接受也是同样。这就是让中国文化几千年没有中断的传统，让中国音乐一路走来的传统，让当代中国受益匪浅的传统。古老的埃及文化中断了，古老的印度文化中断了，古老的巴比伦文明中断了，而中华文明，后浪推前浪，生生不息，万古常新。持久的生命力靠的是什么？“变”就是发展的机制。清代李渔说：“变古调为今调”，“变则新，

---

① ［匈］贝拉·巴托克：《匈牙利民歌研究——试论匈牙利农民曲调的体系化》，金经言译，北京：中央音乐学院出版社，2004［1924］年，第2页。

② 齐锟：《从123篇译文看西方民族音乐学在中国的旅行》，《音乐研究》2010年第5期，第8页。

不变则腐；变则活，不变则板”。[1] 不断融进新元素，使中国音乐万古常新。钟磬之乐，竽瑟之乐，雅乐、燕乐、相和歌、房中乐、丝竹乐、鼓吹乐，早就不是先秦的式样了，更不是盛唐强宋的式样了。编钟变云锣，柷敔变拍板，笙竽变笙管，中国音乐的基本形态，就是梅兰芳总结的“移步不换形”。传统乐器、西域乐器、西洋乐器、电声乐器，加起来就是现今的新组合。乐器阵容显示出当下乡村音乐的崭新面貌：鼓吹乐器与键盘乐器互动，民族特性与普世共性互动，中国文化与世界文化互动。什么新鲜，便采纳什么。超越“乐器学”范围带有“外关联”与“现代性”的现象，正是农民乐师的本能追求，在经济条件、行艺地盘等有限环境中，他们将全部精力用于冲刺购买一套电子乐器，为的就是改变自己及家族的命运。

> 往往是中国本土文化圈外的人要求文化圈内的人们要保持传统音乐的原生态，而文化圈内的人们却要革新、要发展。圈外人士告诉圈内的人们说，原生态的音乐才有高价值。但是圈内人却认为新东西才有价值。[2]

乡村乐器组合搅动了艺术分类，却推动了乡村文化的大洗牌。看似不同质的乐器，无关的曲目，矛盾的载体，都得到新一代的认可。历史就是价值重构，“钦定”组合，对于新时代已经远远不够了。

### 三、电子琴与族属概念

2011 年正月十四傍晚，榆林市鱼和镇“城隍庙”庙院，已经没有多少人了，几个吹手却按照规矩，坚持演奏。排山倒海的电声音响，无疑为干冷暗淡的傍晚增添了亮色。然而，音乐家毕竟需要观众，虽然吹得一手漂亮的小号，此时此刻，欢快的小号手变得抑郁寡欢，直到我们走过来，他们才为之一振。日复一日，年复一年，相同乐曲，相同仪式，相同套路，他们似乎已经变成一台毫无激情的机器，而他们演奏的真的就是机器。

---

① （清）李渔：《闲情偶寄·变调第二》，中国戏曲研究院编：《中国古典戏曲论著集成》（七），北京：中国戏剧出版社，1959 年，第 76 页。

② 宋瑾：《西方音乐从现代到后现代》，上海：上海音乐出版社，2004 年，第 291 页。

当时代发展快得像电子琴之类的乐器都成为老掉牙的器物时，人们不得不面临古老文化格局被打破之后重新组合为新乐队的境况，不能不坦然面对西方文化与东方文化、当代文化与传统文化碰撞交融、不分彼此的境况。电子琴无孔不入，颠覆了音乐家的概念，也颠覆了他们的苦乐观。需要千锤百炼才能获得的生命体验以及体验中获得的快乐，已经显得多余。古往今来的大师，特殊才智才能达到的至境，化为手到擒来的按钮。如果电声乐器可以把速度加到非人力所能及的速度，脱离皮肉之苦、切肤之痛、离间了修炼程序的技术，观众还需要报以敬佩和掌声吗？人类不为机器鼓掌。只有当演奏家靠勤学苦练和特殊才智掌握了非同一般的技术，我们才报以掌声。后者是人类挑战自己的意志和体力极限的结果，而前者只是靠加大电流。电子乐器是件令人迷失的机器，如同城市里的交通灯来自电控一样，人们成为它指导方向和摆布过往的工具。冰冷数字操控的声音，把人类的声音淹没了，机械时代的人，失去了耐心、信心和温情，像棋界“人机大战”的人类输棋一样，声音世界的人机交锋，是否也导致了相同结果？人类为了方便，发明了一堆自己控制不了的声音。自从有了电子琴，陕北就再也

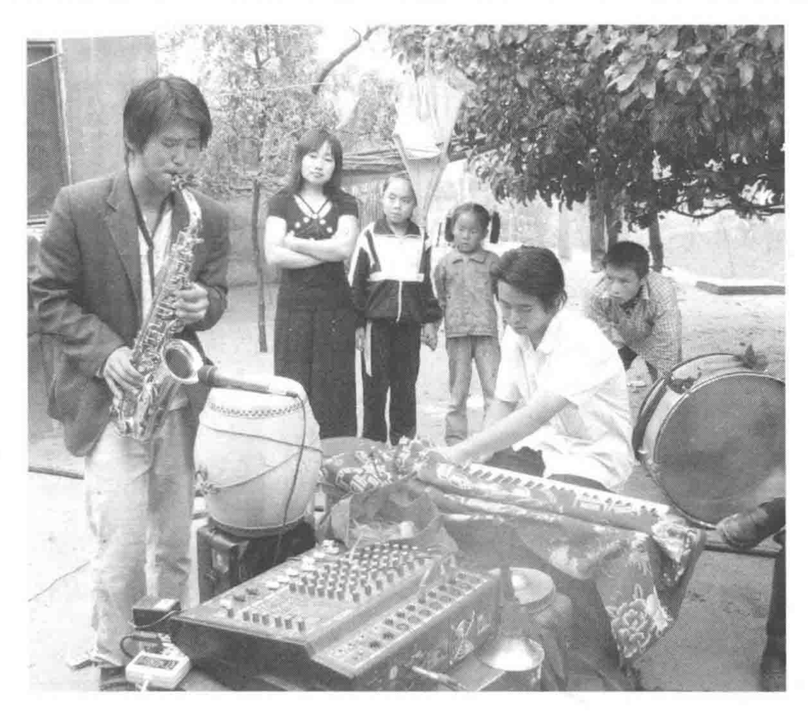


图 8－6　婚礼上鼓乐班的“新家具”



图8-7　所有鼓乐班都用上了电子琴

没有出现过一流的大唢呐演奏家。老天就这么点东西，看人类是把音乐稀释了呈现还是凝聚起来托出。

也许一件电子乐器的特技越高，越能实现人类创造音色的想象力，但与传统乐器相比，艺术上永远屈居亚军，永远成不了经典。老一代陕北人还是爱听老吹手演奏的唢呐，还是爱听老吹手演奏的唢呐套曲。

从当下乡村的技术结构、经济基础、文化视野及其在此基础上形成的主潮考虑，乡村音乐一方面必须有乡土特色，另一方面必须适应商业化，因而产生了两类乐器合为一体的现象。吹手一要传统，二要商业，三要主流，顾名思义，既要成为依附于传统的商业音乐，又要成为依附于商业的传统音乐，合二为一，就是当下主流。

## 四、唯一的乐谱

杨荫浏对乐种的定义是：（1）具有相对固定的乐队编制；（2）积累数套传承有自的曲目；（3）大批职业与半职业的从艺者。这是传统语境人们认同一个具有鲜明地域色彩与社会功能的乐种的基本条件。

佳县白云观道士有一本称为《音乐本则》的工尺谱本，封面写有“民国十三年五月中浣抄，玄门弟子屈元恩”。已经像海带似的卷作一个油黑卷儿的谱本，

藏于佳县政府申飞雪处，蒙其惠示，笔者全部复印，藏于中国艺术研究院音乐研究所资料馆。袁静芳、李世斌、申飞雪《陕西省佳县白云观道教音乐》一书，影印了谱本中笙位谱字的部分。《佳县白云观道教音乐》，申飞雪把全部工尺谱翻译为简谱。

谱本上管苗序号写在谱字一侧，顺序与现在的习惯刚好相反，所以《陕西省佳县白云观道教音乐》一书绘制的圆形笙管音位图，顺序与实际音高恰恰相反，读者只需要翻过来看便可恢复原貌。[①] 最后几面，记录了笙的音位与“和笙法”：

青尺、贝四、大尺、四吾（五）、大四、合尺字；
青尺、大合、六字、合合字；
大乙、大工、青工、合工字；
青工、四吾、大四、贝四、合四字；
大上、大合、六字、合上字；
大乙、大凡、合乙字；
大凡、勾凡、合凡字。

谱本的记录至少说明民国十三年（1924）时，道观中的道士采用了 17 管“15 簧”笙。从“和笙法”可以看出，“贝四”不是“下四”，是与“尺”字相合的“四”字。所以，文字中的“贝四”与“大四”并无分别。

**谱表 8－2：陕西 17 簧“笙苗歌”**

| 管序 | | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 | 11 | 12 | 13 | 14 | 15 | 16 | 17 |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| 佳县白云观谱本 | 应配律名 | | 仲吕 | 姑洗 | 太簇 | 应钟 | 无射 | 南吕 | 太簇 | 仲吕 | 应钟 | 南吕 | 林钟 | 黄钟 | 黄钟 | 林钟 | 夹钟 | |
| | 原写谱字 | | 大上 | 大乙 | 大四 | 大凡 | 勾凡 | 大工 | 四五 | 上 | 凡 | 青工 | 青尺 | 六字 | 大合 | 大尺 | 贝四 | |

① 袁静芳、李世斌、申飞雪：《陕西省佳县白云观道教音乐》，台湾：新文丰出版公司，1999 年。

**谱表 8－3：合笙法**




一个地方文化品种，要想在地缘上有自己的声音，不但要有口头传统，还必须有文本传统，除非整体格局中的道士不想进入主流，占有一席之地，控制地方声音。正如张明贵所说，许多宗教组织一度在当地占有很大份额，道士不言说，就不会有声音。传播载体中，文本是话语权之一，放到音乐领域，乐谱就是话语文本。口头传承与文本传承相对，即兴与乐谱相对，有本可据，才被认为是权威。

陕北艺术品种丰富，却大都没有文本，只有佳县白云观的道士抄录了乐谱。可以看到，道士确实是民间精英，注重口头传承，还重视文本传承，保留纸质乐谱，使之有根有据。与西安鼓乐手抄谱的俗写体相比，《音乐本则》的写法规整，两地形式不一，说明传播渠道不一。西安周边和寺院保留的谱本，沿袭唐宋写法，陕北的则是典型的近世工尺谱。折射于不同地区的区别，也是借以观察乡野习风与帝都长安间差异的坐标。“铜器社”集于西安，文化高度发达，反映了高成色，抄谱数量之多，式样之古无人可比。没有比较，便无从发现差异，虽然陕北民间蛰伏着密集的乐班，但只有道士聚集的白云观保存了谱本。

### 五、一曲多用

如果我们把第六章讨论的不同语境呈现的跪拜与不同语境出现的曲调置换一下，就可以获得相同的阐释途径。绝大多数音乐学家都认同“一曲多用”是中国音乐最司空见惯的现象之一，也部分认同不同仪式选用相同曲调是一种“民间、业余、不讲究”的“说法”，乃至以西方“专曲专用”的标准贬低“一曲多用”，即使嘴上不说，心底多多少少总感到把《真是乐死人》放到葬礼上不合时宜，至少从曲名上感到“太离谱”因而把其归于“陋俗”的一部分。

就事论事的方法几乎无助于解释中国文化语境司空见惯的“用乐”方式，必须像上文阐述的跪拜一样，把部分移入整体，以网络理解个案。孤立呈现一种现象没有理论意义，如同中医不是头痛医痛、脚痛医脚而是把身体当作系统对待一样。

许多人把《东方红》的原始歌词拿来与“神曲”对比，从中观察两者之间的功能差异。和绝大多数中国人一样，我们脑海中的红色记忆多多少少始于《东方红》的反复灌输，我们尝试结合“记忆理论”，运用话语分析方法观察那段被建构的历史和代表着那个时代的歌曲。

翻检一下原配歌词，会让当年沉迷其中的人大吃一惊。民歌原称《麻油灯》（《煤油灯》），歌词如下：

麻油灯，亮又明，芝麻油烩些价白菜心。
红豆角角双抽筋（呼嗨吆），谁也不能卖良心。

蓝格莹莹的天上飘来一疙瘩瘩云，三哥哥今天要出远门。
刮风下雨响雷声（呼嗨吆），倒叫妹妹我不放心。

你要走，我不叫你走，一把拉定了哥哥的手。
走三步来呀退两步（呼嗨吆），咱二人没盛够。

“酸曲”变“神曲”、“小曲”变“神颂”的转换，一点不神圣，因为一个农民心中储藏的资源就那么一点点，填词者几乎别无选择地选择了当地人有口皆碑的曲调，并迅速为当地人接受。时代变了，第一步具有“革命趋向”的歌词出现了：

骑白马，跑沙滩，你没有婆姨呀我没有汉。
咱俩捆成一嘟噜蒜（呼嗨吆），土里生来土里烂。

骑白马，挎洋枪，三哥哥吃了八路军的粮。
有心回家看姑娘（呼嗨吆），打日本也顾不上。

三八枪，没盖盖，八路军当兵的没太太。
待到打下榆林城（呼嗨吆），一人一个女学生。

狄马在《东方红：从小曲到神颂》一文中评价道：

> 根据歌词很容易判断，这首歌是流传在抗战时期的。词写得最好的当然是第一段，表达了一种生死相依的爱情。第二段的内容如果说是“民族的”，第三段就是“大众的”，大众虽然也要求革命，但革命的目标却非常朴素，就是为娶个“女学生”。至于这歌是老百姓自发创作的，还是鲁艺学员根据抗战需要编创的，就不得而知了。[①]

还有另一版本：

> 有数以亿计的人听过“东方红，太阳升”……但恐怕很少有人知道它的曲调从前只是一首普通的、以轻薄的歌词传唱的民歌小调。在陕北民间，这首曲调不但曾配唱过“骑白马，挎洋枪，三哥哥吃的本是八路军的粮，有心回家去看姑娘呼哼咳，打日本他顾不上。”而且其更早的唱词竟然是多种不同的“淫词”，其中的一首是：“妹妹的脚，尖又小，上边绣了一只金丝鸟，有心摸摸妹妹的脚，呼儿嘿哟，金丝鸟它飞去了。”[②]

歌词不同，编配不同，场合不同，功能不同。歌曲的预设场景，为另一种价值的确立，发放了覆盖天下的通行证。时代赋予它另一种底气，俗气换正气，于是，民歌改头换面，语义大变。歌词被抽空替换，民间色彩荡然无存，崇高气息和改天换地的气概，陡然而立。从此，这首地方化的旋律就一步步演变为伟大领袖出现时必然轰然而响的音乐背景。

不能不说，那时并非没有专家知道原始歌词，然而谁敢把事实说出来？即使有人吃了豹子胆唱出了原词，也会被立刻枪决。最重要的是，即使有人说出来，也一点不影响中国人接受旧瓶装新酒的方式。把一首老调子改为新调子，恰恰是最传统、最令百姓在熟悉语境中获得新体验的方式。须知，填入新词的人，并不是什么居高临下的文人和音乐家，而是一位地地道道、普普通通的农民。佳县农

---

① 2014年5月引自：http：//www. aisixiang. com，爱思想，栏目：天益笔会/散文随笔/读史札记。

② 田青：《禅与乐》，北京：文化艺术出版社，2012年，第76页。

民李有源，用自己最熟悉、最方便、最得心应手的方式，在一首流传了不知道几辈子而且换了好几茬歌词的老调子中填入了表达心意的词，做的自然而然，天衣无缝，就像在春天里往一茬一茬长庄稼的黄土中又撒了一遍种子一样。

欣赏唐诗，我们往往被其中一首所吸引，把局部放大为“代表作”。其实，该诗展示的意向，已被同代人乃至前代人无数次写过。我们欣赏那首诗，是经过后人挑选的，是同类题材中最突出的一首。从头翻阅《全唐诗》，返回来再阅读那一首，便会发现其中的许多词汇很相似，诗人只是在一两个点上创造了别人未曾表达的意境。这当然是判断该诗和作者之所以被称颂的地方。了解了相同语境，看到了同代人多次运用的词汇，便会发现，被后人挑选出的这首诗其实也是当时平常普通的一首。

这与老百姓采用流传于当地的熟悉曲调再填上略有不同的歌词是一个道理。方式本身说明了中国人多么善于运用“一曲多用”手段更新身边文化的套路。虽然我们希望的是在时空变换中着眼于“一曲多用”的社会功能探讨，但其实，我们的解释力并不足以涵盖一首歌曲如此走俏的复杂的历史成因——部分归于政治又不能完全归于政治的成因——即于一种技术手段中体现的传统文化的基本更新方式。

不宁唯是。谭盾为庆祝1997年香港回归而创作的交响乐《天地人》，主题素材采用粤剧《帝女花》，以此代表香港。谭盾不知道，这首在香港妇孺皆知的旋律，原本出自一个描写妓女生活的剧目。这个主题及其象征，让香港音乐界感到愤怒。文人向有“一言以兴邦，一言以丧邦”的幻想，其实，国家大典上使用的颂歌，绝不会因为音乐主题的出处不洁而引发现实危机，这既不能归咎于审查者的无知，也无法归罪于谭盾的无知。毋庸置疑，一个没有香港生活背景的人，怎么会知道乐曲的原始背景？如同只有音乐史学家才知道的《东方红》原词一样。可以确认，即使在场的听众知道这个背景也会因为中国人在自己的语境中养成的一曲多用的习惯而抱以毫不在乎的态度，因为自古以来我们就是这样“使用”音乐的。固然文人可以指责谭盾无知并上升到暗喻香港命运的高度，然而只有音乐家才知道的典故对于一般老百姓来讲完全没有意义。即使退一万步，谭盾发言的场合已非一曲多用的民间，而是专曲专用（违约创作）的国家大典，但

挥之不去也隐藏不去的历史语境，依然不会让中国人感到难堪。[①]哈耶克说："在我们竭尽全力自觉地根据一些崇高的理想缔造我们的未来时，我们却在实际上不知不觉地创造出与我们一直为之奋斗而东西截然相反的结果。"用如此一段严肃的话来形容谭盾的所作所为，似乎拔高了他的境界，但意思大致如此。

另一个事例同样证明了此点。龙应台在《我们的"中国梦"——2010年北大讲演》中披露了一段在中国大陆高歌《龙的传人》的我辈鲜为人知的背景：

> 1971年，中华民国被迫退出联合国，台湾人突然之间觉得自己变成了孤儿。可是，最坏的还没到，1977年1月1号，中美正式断交，这个"中"指的是当时的中华民国，也就是台美断交，中美建交。长期被视为"保护伞"的美国撤了，给台湾人非常大的震撼，觉得风雨飘摇，这个岛是不是快沉了。在一种被整个世界抛弃了而强敌当前的恐惧之下，救亡图存的情感反而更强烈，也就在这个背景下，原来那个中国梦对于一部分人而言是被强化了，因为危机感带来更深更强的、要求团结凝聚的民族情感；大陆人很熟悉的《龙的传人》，是在那样的悲愤伤感的背景下写成的。这首歌人人传唱，但是1983年，创作者去了大陆，歌，在台湾就被禁掉了，反而在大陆传唱起来，情境一变，歌的意涵又有了转换。

这个故事是大陆传唱者过了几十年后才知道的，它不但没有妨碍传唱者当年投入歌曲中的感情，也绝不会影响传唱者对那段美好回忆的向往，只有失落的台湾人才感到不舒服。

几首在当年顶着"政治使命"而多多少少有点"疲于奔命"的歌曲，共同杂用了一种黑色幽默的方式告诉人们，谁也无法给中国老百姓持有的"一曲多用"的"蛮横"套上笼头。这就是一曲多用的历史语境。用到什么地方，就产生什么功能，谁会追究原始意义和原用场合？中国人明白，称为《念奴娇》、

---

① 曹贞华："如何判定一首乐曲是雅乐还是俗乐？根据音乐使用场合来判定音乐性质的归属。如《大风歌》、鼓吹乐和《破阵乐》等即是明显例子。初唐宫廷三大舞之一《破阵乐》，来源于军中歌曲《秦王破阵乐》，上演于宫廷大朝会时，则归属于雅乐范畴。因此，使用场合及其相关的对象、主体等方面在很大程度上决定了性质归属。"曹贞华：《西周至唐宫廷雅乐研究》，中国艺术研究院研究生院博士论文。

《卜算子》的曲牌和词牌，过了多少年后谁也不知道唐代、宋代、元代的“原创人”到底是什么身份。试想大唐天宝年间的宫廷乐伎“念奴”唱出的歌，[①] 竟然被诗人苏东坡填上“大江东去浪淘尽”（《念奴娇·赤壁怀古》），成为“豪放派”的经典。当年“娇滴滴”的原词哪还有半点遗存？不管“原创人”是光彩还是不光彩，是歌伎还是英雄，都使词牌演变为后人填写新词的载体，一点不影响名称相同的“牌子”变为另一风格迥异的“作品”。所以，老百姓在葬礼上毫不在乎地享受《真是乐死人》的快乐旋律“叫笑振席，欢感闾里”，而绝不会认为吹鼓手是在成心戏弄主家。

看似使一首老调子“变身”规则的“随意”，恰恰是在严格保证系统有效运转的“故意”。有了程式化的词牌、曲牌，有了“填词入乐”的“游戏规则”，即使不是文人，老百姓照样改变音乐，“旧曲生新曲，新曲源旧曲”。“游戏规则”保障了什么谱也不认识的老百姓把心思填进曲调的权力和乐趣，因而使某地最流行的几种音调得以常唱常新。产生、运用、填写词牌的背景，让中国人对于固定格式与变换内容的方式抱着宽容态度，绝不计较载体承载过的初始之意。作曲与填词，难易程度不可同日而语，要学会“作曲”，对于连基本音乐教育都无缘接受的老百姓来说是难上加难，但填词入乐的老法子，却让老百姓口头上的“同宗民歌”产生了数十种变体且层出不穷。正如张刚在博士论文《一曲多用——从现象到本质》指出的：“一曲多用”并不是戏曲音乐创作思维幼稚的权宜之计，而是一种与戏曲虚实兼备的程式性特征相适应、与对象（民众）的审美习惯相切合的创作方法。“一曲多用”与中国文化思维中的“据本而演文”互为表里，是“据本而演文”在戏曲音乐领域里的具体呈现。[②]坚持游戏规则，系统保障了一首曲调填进与抽取的灵活方式，并随带接受从一个空间转移到另一空间的功能转换。系统调节的容量，使游戏平添了平民味道——会作曲的文人既不

① （唐）元慎《连昌宫词》：“力士传呼觅念奴，念奴潜伴诸郎宿。须爽觅得又连催，特赦街中许燃烛。春娇满眼泪红绡，掠削云鬟旋装束。飞上九天歌一声，二十五郎吹管逐。”自注：“念奴，天宝中名倡，善歌。每岁楼下酺宴，累日之后，万众喧隘，严安之、韦黄裳辈辟易不能禁，众乐为之罢奏。玄宗遣高力士大呼于楼上曰：‘欲遣念奴唱歌，邠二十五郎吹小管逐，看人能听否？’未尝不悄然奉诏。”中国舞蹈艺术研究会、舞蹈史研究组：《全唐诗中的乐舞资料》，北京：人民音乐出版社，1958/1987年，第37页。

② 张刚：《一曲多用——从现象到本质》，中国艺术研究院研究生院博士论文，2007年。

失面子，不会作曲的百姓也获得了面子。

薛艺兵在《神圣的娱乐》中阐释了“主导型符号”与“繁衍型符号”的理念，有助于解释符号从一个社会转移到另一个社会，经过转移而不改变形式但意义却可以发生变化的现象。据此理解民间乐社使用源于宫廷大曲、城镇戏曲、寺院佛曲，如何转移为乡村祭祀的曲目，即“形式”（乐曲）未变而“意义”发生变化，从一般意义的符号转化为“繁衍型”符号的过程。这使人理解到民间葬礼与婚礼经常使用名目相同的乐曲，在文化空间转换时生发出不同功能的原因。仪式音乐有“客位的”（etic）和“主位的”（emic）功能取向。薛艺兵从客位角度提出了音乐对仪式的基本功能是“美感功能”；从主位角度提出了“音乐对仪式的有效性”取决于受特定文化传统模塑的音乐使用者的理解角度。主位与客位，形成了“局内人”与“局外人”的差异。作者强调：既要作为局外人去感受仪式音乐的美感功能，又要站在局内人角度描述局内人感受，更要避免不加区别地将主位观和客位观混为一谈。二者严格区分，分别呈述，以便从中了解仪式局内人对仪式本来意义的“真实”解说，领会仪式局外人对仪式深层含意的深度描述。局内、局外观不同于文化立场及观察角度的转换，对它们复杂关系的掌握，可以使人了解个案调查何以取得客观、全面判断的视角和立点。[①]

乐曲一旦离开一个特定场合转到另一场合，意义就从一个空间意义转到另一空间意义。条件变了，环境变了，乐曲性质变了。知道这个原理，香港回归大典呈现《帝女花》主题、民间葬礼演奏《真是乐死人》的现象，也就不足为奇。被局外人（西方标准与城市人）认定的只能在一种“指定”场合演唱的乐曲，在传统知识体系中并不如此。一首乐曲从预先设定意义的使用空间转换到没有设定意义的使用空间，原内容（原词）便全部失效。民间采访中常常遇到这类情况，葬礼上民间乐师说，这首乐曲是发丧用的；到了婚礼上又说，这首乐曲是婚礼用的。你在他的叙述中感到混乱，以至于专业音乐家常把这类回答当作信口开河，张冠李戴。恰恰就是这种“张冠李戴”，反映了中国人对功能和结构的理解。这些事例足以使人从中获得不同于西方的解释空间从而获得全方位解构中国曲境“旧瓶装新酒”的途径。

---

① 薛艺兵：《神圣的娱乐——中国民间祭祀仪式及其音乐的人类学研究》，北京：宗教出版社，2003 年，第 10—11 页。

按照西方标题音乐衡量，乐曲指向只能是单一的、不变的、具体的、确定的、永恒的，不能同时具备相反甚至相近的指向。这是《田园》交响乐就不再是《命运》交响乐，这是肖邦《葬礼进行曲》就不再是瓦格纳《婚礼进行曲》，内容只能是田园风光而不能是乖舛命运，只能是悲伤而不能是喜庆。中国音乐恰恰相反，称呼来自场合。同一乐曲，祝酒时是“祝酒歌”，迎宾时是“迎宾曲”，婚礼上是“婚礼歌”，葬礼上是“丧葬歌”。因其如此，才有了西方范式不能解释的现象。

西方标题音乐在20世纪对中国人理解自己的音乐造成了巨大影响，我们几乎都愿意按照字面意义理解指向，直到民族音乐学传入后才彻底认清“文化中的音乐”对此类问题的解释。民族音乐学审视问题的角度自然使我们获得了一些新面向。孟文涛在《中国器乐曲的曲名》一文谈道：

> 《霸王别姬》中虞妃舞剑时的伴奏曲牌《夜深沉》，原是京剧《击鼓骂曹》中祢衡击鼓时的配乐。“夜深沉”的字面含义与“别姬”、“骂曹”的场景与气氛显然都不相符；故《夜深沉》实际转化成了一种“曲牌”名，它与“花六版”等“板式”相同，皆不属于“标题”范畴了。但《夜深沉》音乐源于昆曲《思凡》的唱腔，取唱词“夜深沉独自卧”头三字命名，原音乐与深沉的夜思气氛本有一定联系。这种一曲多用与多义，在中国传统器乐曲中是颇为多见的。①

杨荫浏说，民间曲牌《朝天子》原是一种花名，被民间“误读”后，成为朝拜皇帝的专用曲牌。这种“误读”，比比皆是。怎样确定民间“误读”不曾暗藏某种连他们自己也无法察觉的内在规则？人们可以说这是“张冠李戴”，然而“比比皆是”的现象不是浮现出与历史逻辑一致的“有意”性？现代人可以说很了解传统音乐的语义，然而，一遇到《东方红》、《帝女花》、《真是乐死人》的“移花接木”现象，依然会感到西方观念从中作梗，从而忽略了现象本身带出的重要讯息。中国音乐标题不同于西方，东方文化概念和西方音乐概念不同，有一

---

① 孟文涛：《成败集——孟文涛音乐文选》，长沙：湖南文艺出版社，2001年，第416页。

套自我鉴定的方式，一曲多用就是典型。这个“上下文”不是词牌、曲牌上遣词造句的“上下文”，而是与说出来的“上下文”一起配套的说不出来的“上下文”。

如果选择民俗仪式中的音乐现象从而提炼几个使用率最高的词组，“一曲多用”肯定是一个。“民族音乐学”与“系统音乐学”的最大差异就是把音乐当技术还是当文化，或者说是看一曲多用本身还是看一曲多用语境。以往关注音乐本体，甚或涉及一点“背景”及“历史”，而置仪式空间、深层语境于不顾，因而无法解释置换乐曲的事实建立在强有力的既存规则上的缘由。西方音乐的定名定谱，不仅把持着书写历史，还培育了思维定式。结构主义对于揭示现象遮蔽的本真的追求以及对现象的重新解构，使原本作为文本主体的音乐与偶尔作为背景的仪式，获得了并立权，从而有了多向度的叙述。不管是一曲多用还是专曲专用，都应超越现象本身看其之所以如此的语境。

## 小结　回归本体

与陕北民歌渐渐退出的情况相反，陕北大唢呐风风火火，看不出有什么衰减的趋势，时髦的年轻人一点不觉得干这一行有什么丢人。层出不穷的鼓乐班，一茬接一茬，想挤进去都不容易。面对这一现象，音乐学家当然要寻找答案。把同一地区的两个品种放入同一空间，立刻感到，唢呐之所以生生不已、一枝独秀，就是因为与礼俗仪式紧密相连。只要生活在延续，礼俗就不会终止。年节庙会、婚嫁娶亲、金榜题名、参军开张、生子祝寿，最重要的，丧葬仪式，哪一样都少不了唢呐。它不但过去是现在依然是老百姓生活中不可缺少的伴生物，成为连接传统的一条直通线。唱歌属于个体行为，唢呐属于集体行为，传统精神强调的是集体。民歌中集体性的歌唱行为“号子”，随着劳动方式的改变而消失。集体性劳动消亡了，依附于集体劳动的集体歌唱自然寿终正寝。而唢呐依附的群体行为，却愈演愈烈，遍地开花。

听到常文洲去世的消息，我突然想到：年轻吹手或许能在演奏唢呐方面接替老一代，但谁能在制作唢呐方面接替他？如今，电影取代了皮影，机械取代了手工，时钟取代了报更，电子琴取代了胡琴，手工操作被现代化抢走了接力棒。然

而，吹手们却真切地体会到，什么机器都代替不了手工制作的乐器。成千上万的吹手，揣着常家作坊的唢呐出没于乡村。手工与音乐家的感觉密不可分，这些感觉根植于手上的、嘴上的神经系统，差一点都不行。当然，手工制作乐器的好处还不仅是实用，更是传承的象征。对于常文洲本人来讲，重要的不再是生产过程生产的乐器使他感到快乐，还在于劳动成果换来的使他有可能如此快乐的名望和尊严。然而，逝去的再也追不回来了，也许我们只能用文字记录下一位老艺人兼老工匠的最后身影。



# 结　语

# 二度写作



我庆幸自己的音乐家身份，可以从声音正面，辨析吹手内心的信息；我庆幸自己的学者身份，可以从声音背后，观察吹手的身影。让心灵着迷的是音乐家的我，让理性着迷的是音乐学家的我。体验吹手内心，感到语言的无力与无助，音乐的无边伟力；描写吹手内心，感到音乐的无力与无助，文字的无边伟力。双轨并行，左右逢源，时而喜悦，时而苦痛。可闻的声音，可睹的文字，一面呈现艺术，一面呈现学术。前者的意义，一般人难解，后者的意义，一般人易解。两种语言，都是符号。一种符号可以明义，一种符号只能意会。尺有所短，寸有所长，各有隐喻。

音乐变成文字，不可避免地损失信息乃至变形；文字变成音乐，同样不可避免地消耗信息乃至变形。难以把音乐通约为文字，抽掉音响，其中内涵，有时并不一定更真实。因为含义模糊，语义多解的音符，反而透明清晰；因为承担道义，直截了当的文字，反而曲折幽隐。常在陕北民歌中听到被修改的文本，那是执文者创造的，不一定可靠，而另一种文本“音乐”，反而可靠，不易被执文者修改。再三庆幸，音乐提供了比之语言更真实的真实。狂热时代过去了，被改的文字颜色尽失，未改的音乐光亮如初。音符比之文字，有时更有功效，前者是诉诸心灵的体悟，后者是公之于众的表达。因为直指人心，音乐更真实；因为承担道义，文字更谨慎。因为源自传统，音乐不易改变；因为适应当下，文字折节事尊。过分迷恋文字，常使音乐学家忽略活泼的艺术，抽去了生命，只剩下文本空壳。音乐与文字的不苟，当然有成千上万的理由；文字与音乐的不苟，同样有成

千上万的理由。两个理由都有坚实支撑。

作为音乐家，聆听让我获得了常听常新的感性快乐；作为音乐学家，书写让我获得了层层深入的理性愉悦。有时以音乐家身份在场，有时以学者身份在场。两种身份，双重感受。虽然文字另有隐衷，但为了让音乐凸显真实，还要回到文字，让文字揭示音乐不能自示的隐义。不能因为文字变形就不予记述，文字与音响的裂痕，理论与艺术的脱节，记录与真实的差距，既令书写者尴尬，也令书写者自由。发现两者留有的阐释空间，就是化解尴尬，获得自由的过程。声音文字，并驾齐驱，交错交替，双桨并用，大概是要继续的。

## 一、再度连接

2000 年，在香港中文大学音乐系攻读博士学位后，曹本冶教授主持的“中国传统仪式音乐研究计划”项目启动，受聘为“助理研究员”留了下来，工作一年。榆林丧葬仪式音乐被列为“计划”项目之一，七万余字的采访报告《葬俗中的唢呐乐班——榆林地区丧葬仪式音乐的调查与研究》刊于 2004 出版的《中国传统民间仪式音乐研究·西北卷》（云南人民出版社）。2001 年末，临近离开母校，写作紧一阵松一阵，面临最后期限，虽然老师催促了好一阵子，还是心软地宽松了一段日子，最后在深圳这个“说不清道不明的城市”（当时全国城市问卷调查中的评语），才算整理成文。完稿那一刻，虽疲惫不堪，却高度亢奋，欲罢不能。返京日期到了，只能放置，打点行装，但想把采访遇到的事都写下来的愿望，始终没有泯灭。

2010 年，奉文化部之命调至中央民族乐团，放下中国艺术研究院音乐研究所的工作和主持了 8 年的《中国音乐学》，不再为养活杂志、筹措经费、编辑稿件、组织选题担忧，时间多了起来。爱好与工作保持一致是种幸福，现在不一致，初让人不安，但也放下了一段煎熬。“从前种种，譬如昨日死；以后种种，譬如今日生。”（曾国藩语）生活的复杂和矛盾本就如此，不由自主。肩负多重身份，自然造成身份之间的紧张，一日解脱，便觉苦尽甘来。

不管喜欢不喜欢新职位，自由支配的时间有了。把当年的采访笔记拿出来，不但修改了原来的论述，又在新的采访基础上扩大了范围，本以为完结却欲罢不能的课题，开始了第二轮写作，因而有了一种透彻的喜悦。

开始写作时，总把老师的作品作为模仿对象，心想一定要在哪些地方跟老师写得一样，到了一定阶段，就开始要求自己一定要在哪些地方跟老师写得不一样。现在更把自己作为假想敌，心想要在哪些地方跟以前的自己写得不一样。前种状态已去，后种状态即来。不断提醒，超脱窠臼，以免重复，别让人觉得写下来的三个地方乐种（河北、晋北、陕北）不过是把一系列观念平移到三个地区。大同小异的民间仪式，难免不像“克隆”，好像只是换了时空。所以，只有变换叙事理念，才会不一样。即使谋篇布局有点缺陷，也因记录了新材料，至少为人提供一点参考。最重要的是，依然在从事田野，自然会有新资料，达此目的，就觉得值。

## 二、重定方向

一本书要提炼一个主题，构成主线或主轴，但提笔之始，未必就能马上确定。12 年前的主题是“葬礼中的鼓乐班”，12 年后，不想沿袭老路，于是，一个新主题在写作中慢慢呈现：陕北民间音乐的“现代性”。主题确立，一篇篇章节和一支支旋律便串联起来，一串串观念和一组组镜头也衔接起来。金灿灿的陕北音乐文化，开始出现于脑海中金灿灿的黄土地上。

之所以愿意以此为题，理由自然是个人经历横跨了第一章叙述的四个历史时期中的三个（这是下一代学者不可能有）：20 世纪 50 年代至“文革”的陕北民歌和陕北民间音乐的普及，80 年代“寻根文化”和流行歌坛的“西北风”，21 世纪以来“非物质文化遗产保护”与“原生态”民歌的风行。把“现代性”与研究对象结合，观察陕北民间音乐强势传播的成因，叙述的真实性就有了亲历的依托。讨论陕北音乐的文论，都从不同角度解释了它何以风行的秘诀，审美特征、历史传统、地方文化、音乐本体、方言音韵等，都有令人信服的理由。其实，在“革命”压倒一切的时代，与此相关的民俗的、审美的、学术的、区域文化的因素都被遮蔽了，突出的就是“革命性”和持续不断以“社会改造”为目的的“现代性”，而中国的“现代性”某种程度上是在“革命性”中完成的，与其他地区的“现代性”有着迥然不同的发展道路。大多数人根本不是因为陕北民间音乐“好听”才去听。那么，什么使大多数人不得不听？自然是个人无法抗拒的把所有人裹挟其中的社会力量和国家意志。亲历的好处，就是可以避免

人云亦云，刻骨铭心的体验自己有，审视已成模式的“文本”，就有了批判力。叙述历史，伴以亲历，自然是把历史文本变为解构对象的方式。写作从无所依托到逐渐铺开，某些部分确实成为掺杂自己回忆的形式，这使我对于与自己成长历程同步的“现代性”景观，抱有比解读“曲调本体”更多的敬畏。

## 三、矫正耳音

熟悉陕北，源自“文革”时“革命民歌”和“革命历史歌曲”的“热播”。从事器乐的人，对声乐有种天生不屑的劲儿，并不心甘情愿听。说来奇怪，真正喜欢上陕北民歌还是从乐器上开始的。王建中改编的钢琴曲《陕北民歌组曲》风靡一时，让人着迷。当然，洁白键盘上的曲调太“干净”、太“纯洁”，真正到了灶台下发出噼噼剥剥火烧麦秸声的炉火边，尝着大锅中散发香味的黄米饼子听农民哼唱，而非在音乐厅面对干干净净、端正姿态、拿腔捏调的歌唱家演唱，才知道陕北民歌的原色。收音机、电视机里的民歌，字正腔圆，嗓音清纯，像工厂加工的工艺品，没有方言音韵、特定音高和土腥味，怎么听怎么腻歪，但这些旋律毕竟以不可抗拒的魅力深入骨髓，让听了几十年的人，生出愿意亲赴实地听一番的冲动。窑洞里没有灯光闪烁，没有音响器材，三弦被稀松平常地挂在红黄相间的辣椒和苞米的土墙上，大唢呐放在堆着破铁皮和药盒的窗台上，旋律和柴米油盐拌下锅时的动静搅在一起，一点不悲情，一点不矫情。这种声音抹去了与政治宣传搅在一起因而难免生出的“抗拒感”，矫正了与城市文化联系一起的“纯净”并以此判断声音的标准。我不得不用数年时间从小提琴和钢琴的优雅中慢慢过渡到接受乡村仪式的笙管乐和唢呐上，再用数年时间从总算还属于旋律乐器的笙管乐过渡到吵吵闹闹的锣鼓齐鸣上。从钢琴的纯净到唢呐的土腥，再到粗糙生猛的“法器”，观念的蜕变过程就是大部分学习西洋乐器的音乐家的心路历程。我们慢慢开始认同中国文化，认同乡村音乐，认同祖先，认同身份，说起来多么荒唐！然而，这就是20世纪的教育。无须说，这是超出多写一本书的收获。所以，我感谢陕北！

葬礼和庙会上，第一次看到传统音乐的真实存在——音乐的本真状态和所属领域，对于受城市教育、西方教育的人来说，这个真相，姗姗来迟！因此，我们的困惑就在于，为什么从来没人早早告诉我们“音乐”还有这一面，唢呐、笙

管、锣鼓，以及不按任何教科书搭配的组合，发挥着如此实用、贴近生命的功能？为什么没人告诉我们完全不同于小提琴、钢琴等“艺术音乐”质朴天然的本真？我们淹没于城市喧嚣，失去了面对真实的耳朵。这就是弹钢琴和拉小提琴带来的自我迷失和随之而来的破除迷局的无尽烦恼。到了乡村，听到粗糙，伤口才慢慢有了自愈能力，明白了什么是乡村仪式需要的音响。熙熙攘攘的庙会，沸沸扬扬的声腔，嘈嘈切切的锣鼓，就是乡村生活之所以发出此类声响的真实背景！从音乐厅的“纯净”走出来，理解粗糙生猛、鬼哭神泣的乡村音色，才能做出符合国情的叙述。田野的价值在于转换观念，重构由于语境缺失而价值缺失的缺氧状态。于是，懂得了民族音乐学学科核心价值中的经典表述——“文化中的音乐”。端正态度，正视本土，揭示旁观了几十年的中国真相。这不单是采访目的，而且是学术目的。之所以要把自己看到的真实记录下来，也是想告诉下一代人，中国音乐的真实，就是如此。

田野考察的最大成功之处，就是让学者在母题叙事中找到验证文化共感的真实。从这个意义上说，田野是自省，是在记录仪式、叙述乡村时必然要求的自省。这不是研究范式，却是书写学科母题并以相应态度对待学科的根本转向。

## 四、持续观察

世事于冥冥之中常有玄机，从一个侧面印证了“循环往复”的老话。第一次到陕北就有人说：“人到了一个地儿，就会有第二次、第三次。”果真，三番五次，一晃就是十多年。走完了第二步才觉得第一步浅薄，百步笑五十步。每至陕北，都为刚来时便觉得“脚踏实地”而惭愧。

马林诺夫斯基在西太平洋岛居住了两年，拉德克里夫·布朗在安达曼群岛的两次考察累计 5 年，第一批文化人类学家感悟到在一个采访点投入足够时间深挖要义的重要性。中国文化深厚，既有历史文献，也有口头传统，更有活态仪式，绝非一两天就能透解，光翻地方志和前人留下的文本，就要好一阵子，更甭提现场考察了。所以，十几年不算长。古人厌恶“才接耳目，便下唇吻”，见着风就是雨。古代学者主张“筹烂谋深”，一步登天，一口吃成个胖子，必遭诟病。第一次解不开的疑惑，第二次、第三次才能看得清楚些。学者不同于走马观花的旅行者，必须而日、而月、而岁地积累。大唢呐音乐如同欧洲古典音乐，技术含量

高，历史积淀深，常年倾听，才能慢慢咂摸出底蕴。2000 年与 2012 年，相隔 12 年，“经冬复历春”（［唐］李频《渡双江》），虽然没有了刚刚面对时立刻升腾起表述欲望的激情澎湃，却更加沉稳。这种方法，像序言中提到的“关系”一样，当为考察经验和推动自我的动力。

> 持续性追踪研究被认为是符合研究民间文学的生存状态和流变规律的可行性方法。在当下我们民间文学界的“后集成时期”尤为重要。以往在国际民间文学研究界的故事调查典型是芬兰学者在拉普兰人中的调查，他们对被调查者采录过的文化社区多次进行了追踪调查采录的做法被奉为美谈。而中国学者江帆追踪调查采录故事讲述者达 20 年，在民间民间文学研究界是比较少见的。[1]

费孝通对江村的十余次回访，安东尼·西格对南美苏雅人的数十次回访，都是持续有年，多有发现，成为考察史上坚持数载、掘矿不止、因而成果灿然的范例。如果说考察有什么经验可谈，“持续数年”应该成为一条原则。一个点上蹲下来，自然会有点深度，使人不至于有徒入宝山、空手而回、徒劳往返的遗憾。陕北之所以成为我们几个人取之不尽、用之不竭的写作资源，成为民族音乐学团队中的“王牌产品”之一，就在于：别人来了又走了，我们来了，好长时间没走。大部分人得到了想要的开始，得不到想要的结束。

**五、依依惜别**

2011 年春节，乘长途车离开榆林赴延安，看着公路上散落的一层层薄沙。疾驰而过的车轮带起细沙，变成了一层浮云，打着旋儿跟着车轮子漫过柏油路面。几个清洁工一脸无奈地清扫沙土，一扫帚刚过去，风又卷回来。风卷路面的沙土，让他们感到抵抗沙化的艰难和无奈。这里绝非“软草平莎过雨新，轻沙走马路无尘”（［宋］苏轼《浣溪纱·徐门谢雨其五》）的江南，陕北人的生活比之江南人要付出更高代价。这就是黄土高原常住民面对的残酷现实。

---

① 王志清：《从“知其然到知其所以然”的深描与阐释——论江帆持续性追踪研究故事讲述者的启示意义》，《非物质文化遗产保护与田野工作方法》，北京：文化艺术出版社，2008 年，第 41 页。

北方冬季很冷，到了沙漠更喘不过气来，当地人加倍珍惜熬过寒冬后的春季。四季不分的南方人，肯定会说赞美春天的文人过于夸张，陕北人却嫌赞美得不够。乍暖还寒时分，满眼新绿，桃花粉嫩，鹅黄玉翠，真觉得春风拂面是件无比惬意的事。秋季时，眼前一片绿油油的麦田，柳树在风中伏低摇摆。2010 年春节，飘过一场大雪，白色让图片中的黄土变得丰盈。湛蓝的天空和清新的空气，遍布快雪新晴的沁人气息。第一次在延安过年，十五晚上，爬上清凉山，爆竹齐鸣，焰火满天，映红了延河。在陕北度过了不同季节，看到了春季的庙会，夏季的放赦，秋季的登高，冬季的风暴和依然活泼的大年。

第一次赴榆林采风是 2000 年的龙年，2012 年收笔时也是龙年，整整一个轮回。还记得 2000 年即将离开榆林的夜晚。为正月十五“元宵节”挂起的彩灯，正在通电试展。各种生肖动物，尤其是龙年的主角，挂满大街两边。临时搭起的牌坊，把一串绵延整条街的长线连起来。各个单位都为元宵节略尽绵薄，出资参与。走至“明新楼”（最大的全木结构古建筑），一层层横亘发券的飞檐斗拱，梁内交叉点造成的复杂结构，在黑黝黝的灯影中，略去了白天细看时的陈旧。彩灯下每层向上翘起的飞檐，光暗分明，轮廓整齐而有韵致。宽阔楼阁，像闪烁的怪物，俯视街景。它为建满老屋的“大街”充溢的历史感，添上最重的一笔。走至阁前，驻足默观，恍若魂离今宵，回到始建时代。除了作为装饰，明新楼已经没有实用功能，却成为榆林人心目中的象征。多少个雨夜，榆林的孩子掸落身上的雨滴，仰望宏阔的飞檐；多少个雨夜，离乡外出讨生活的路人，向它告别，依依回眸。廊柱间飞流过多少榆林小曲凄婉的音调，多少吹手路过时，扬起手中唢呐，送上一句悲凉的倾诉。它凝视着榆林人，榆林人也凝视它，相互交换的目光中，历史已淌过了五六百年。

送别老人的发丧队伍刚刚走过，迎娶新娘的接亲车队接踵而至；为亡灵祭起的白色纸钱，刚刚飘落，迎元宵扎起的红色彩灯，已冉冉挂起。有人去世，有人出生；有人结婚，有人别离；生命在这里展现了如常的轮回，让人惊，让人喜，也让人不惊不喜。生与死、喜与悲、新与旧，就在这条由清代的钟楼至明代的明新楼之间、不足五百米长的榆林老街上，穿梭往复……

电影《建国大业》中有一个镜头：转战陕北的毛泽东终于决定东渡黄河，走向解放全中国的最后一站——西柏坡。站立船头的毛泽东，望着渐行渐远的陕

北和滚滚黄河，依依回眸。不知道这组镜头是不是有历史依据，但可以想象，一个在陕北居住了 13 个年头的人，即将离开时，一定心事浩茫。陕北课题即将结束，我也产生了一点沉重感。据说毛泽东再也没有回过陕北，可以相信的是，我一定还要回去。

# 参考文献

（按出版年代排列。同一作者书目，按第一种出版年代排列）

## 古籍类

（元）辛文房：《唐才子传》，上海：古典文学出版社，1957年。

（明）王骥德：《曲律·论腔调第十》，中国戏曲研究院编：《中国古典戏曲论著集成》（三），北京：中国戏剧出版社，1959年。

（清）李渔：《闲情偶寄·变调第二》，中国戏曲研究院编：《中国古典戏曲论著集成》（七），北京：中国戏剧出版社，1959年。

（宋）郑樵：《通志·总序》，周予同编：《中国历代文选》（下），北京：中华书局，1962年。

（东汉）王充：《论衡》，上海：上海人民出版社，1974年。

（梁）沈约：《宋书》，北京：中华书局，1974年。

（后晋）刘昫：《旧唐书》，北京：中华书局，1975年。

（元）脱脱等：《宋史·王溥传》，北京：中华书局，1977年。

中央民族学院艺术系文艺理论组：《沈括〈梦溪笔谈〉音乐部分注释》，北京：人民音乐出版社，1979年。

（汉）许慎、（清）段玉裁注：《说文解字》，上海：上海古籍出版社，1981年。

（梁）萧统、（唐）李善注：《文选》，李培南、李学颍、高延年、钦本立、黄宇齐、龚炳孙标点整理，龚炳孙通读，上海：上海古籍出版社，1986年。

（晋）葛洪、王明：《抱朴子内篇校释》，北京：中华书局，1988年。

（唐）段安节：《乐府杂录·鼓吹部》，上海：上海古籍出版社，1988年。

（汉）班固撰、（清）陈立撰：《白虎通疏证》，吴则虞点校，北京：中华书局，1994年。

（清）顾炎武：《日知录》，黄汝成集释，栾保群、吕宗力校点，上海：上海古籍出版社，2006年。

## 近人汇编古籍类

吉联抗译注：《两汉论乐文字辑译》（古代音乐论著译注小丛书），北京：人民音乐出版社，1980 年。

中国舞蹈艺术研究会、舞蹈史研究组：《全唐诗中的乐舞资料》，北京：人民音乐出版社，1958/1987 年。

丁世良、赵放主编：《靖边志稿》，清光绪二十五年（1899）刻本，转引自《中国地方志民俗资料汇编·西北卷》，北京：北京图书馆出版社，1989 年。

丁世良、赵放主编：《同官县志》，民国三十三年（1944）铅印本，转引自《中国地方志民俗资料汇编·西北卷》，北京：北京图书馆出版社，1989 年。

丁世良、赵放主编：《米脂县志》，1944 年铅印本，转引自《中国地方志民俗资料汇编·西北卷》北京：北京图书馆出版社，1989 年。

丁世良、赵放主编：《泾阳县志》，宣统三年（1911）铅印本，转引自《中国地方志民俗资料汇编·西北卷》，北京：北京图书馆出版社，1989 年。

## 著作类

中国民间文艺研究会编、中央音乐学院民族音乐研究所整理：《陕甘宁老根据地民歌选》，北京：音乐出版社，1956 年。

杨荫浏：《中国古代音乐史稿》，北京：人民音乐出版社，1981 年。

杨荫浏：《杨荫浏全集》，南京：江苏文艺出版社，2009 年。

费孝通：《江村经济》，香港：中华书局，1987 年。

费孝通：《乡土中国》，香港：三联书店香港有限公司，1991 年。

费孝通：《乡土中国 生育制度》，北京：北京大学出版社，1998 年。

孙玄龄：《元散曲的音乐》，北京：文化艺术出版社，1988 年。

胡孟祥：《韩起祥评传》，北京：中国民间文艺出版社，1989 年。

《中国民族民间器乐曲集成·陕西卷》编委会：《中国民族民间器乐曲集成·陕西卷》，北京：中国 ISBN 中心出版，1992 年。

《中国民间歌曲集成·陕西卷》编委会：《中国民间歌曲集成·陕西卷》，北京：中国 ISBN 中心出版，1994 年。

叶舒宪：《诗经的文化阐述——中国诗歌的发生研究》，武汉：湖北人民出版社，1994 年。

马润章：《龟兹县的建置始末以及作用》，中国人民政治协商会议榆林市委员会“文史资料委员会”《榆林文史资料》（第十五辑），1995 年。

郑小江主编：《中国死亡文化大观》，南昌：百花洲文艺出版社，1995 年。

陈明荣等：《陕西省地理》，西安：陕西人民出版社，1996 年。

王炽文、孙之龙：《黄土高原的民俗与旅游》，北京：旅游教育出版社，1996 年。

申飞雪：《白云山诸神》，西安：陕西旅游出版社，1997 年。

张明贵、康至恭讲说，申飞雪收集整理：《白云观道教音乐》，佳县文体事业局、佳县白云山道教民主管理委员会，西安：陕西出版集团、陕西旅游出版社，2009 年。

王夫子：《殡葬文化学》，北京：中国社会出版社，1998 年。

雷绍峰、张俊超：《汉族丧葬祭仪旧俗谭》，武汉：武汉出版社，1998 年。

郭乃安：《音乐学，请把目光投向人》，济南：山东文艺出版社，1998 年。

王铭铭：《逝去的繁荣》，杭州：浙江人民出版社，1999 年。

赵　荣、李同升：《陕西文化景观研究》，西安：西北大学出版社，1999 年。

袁静芳、李世斌、申飞雪：《陕西省佳县白云观道教音乐》，台湾：新文丰出版公司，1999 年。

高万飞：《陕北大唢呐音乐》，西安：西安地图出版社，2000 年。

郭于华主编：《仪式与社会变迁》，北京：社会科学文献出版社，2000 年。

刘　禾：《帝国的话语政治：从近代中西冲突看现代世界秩序的形成》，上海：三联书店，2000 年。

董晓萍、［美］欧达伟（R. David Arkush）：《乡村戏曲表演与中国现代民众》，北京：北京师范大学出版社，2000 年。

赵世瑜：《狂欢与日常：明清以来的庙会与民间组织》，北京：三联书店，2002 年。

马政川编著：《麟州唢呐曲牌》，西安：陕西旅游出版社，2002 年。

容世诚：《程式/即兴、口语/书写》，《戏曲人类学初探》，桂林：广西师范大学出版社，2003 年。

薛艺兵：《神圣的娱乐——中国民间祭祀仪式及其音乐的人类学研究》，北京：宗教文化出版社，2003 年。

曹本冶主编：《中国传统民间仪式音乐研究·西北卷》，昆明：云南人民出版社，2003 年。

何兆武主编：《当代西方史学理论》，上海：上海科学院出版社，2003 年。

刘育林主编：《陕北民歌研究论集》，西安：陕西人民出版社，2004 年。

宋　瑾：《西方音乐从现代到后现代》，上海：上海音乐出版社，2004 年。

景蔚岗：《中国传统笙管乐申论》，长沙：湖南文艺出版社，2005 年。

田耀农：《陕北礼俗音乐的考察与研究》，上海：上海音乐学院出版社，2005 年。

李　悦：《中国近代戏曲组织》，北京：中国戏曲出版社，2006 年。

榆林市文化文物局编、霍向贵主编：《陕北民歌大全》，西安：陕西人民出版社，2006年。

王杰文：《仪式、歌舞与文化展演——陕北、晋西的“伞头秧歌”研究》，北京：中国传媒大学出版社，2006年。

萧　梅：《中国大陆1900—1966：民族音乐学实地考察编年与个案》，上海：上海音乐学院出版社，2007年。

吴　凡：《阴阳鼓匠——在秩序的空间中》，北京：文化艺术出版社，2007年。

祁连休：《中国古代民间故事类型研究》，石家庄：河北教育出版社，2007年。

方李莉：《遗产的实践与经验》，昆明：云南教育出版社，2008年。

潘国强：《河南笙管乐研究》，北京：中央音乐学院出版社，2008年。

李石根：《西安鼓乐全书》，北京：文化艺术出版社，2009年。

陈丹青：《外国音乐在外国》，桂林：广西师范大学出版社，2010年。

王　希、姚平主编：《在美国发现历史》，北京：北京大学出版社，2010年。

田　青：《捡起金叶》，北京：文化艺术出版社，2010年。

刘红庆：《歌行天下：耿生廉民间音乐研究与传播》，济南：齐鲁书社，2011年。

田　青：《禅与乐》，北京：文化艺术出版社，2012年。

## 论文类

李石根：《唐大曲与西安鼓乐的形式结构》，《音乐研究》1980年第3期。

李润中：《辽宁盘锦鼓乐调查报告》，《中国音乐学》1990年第1期。

唐全贤、李家骅：《戏曲的危机与生机》，《上海戏剧》1990年第6期。

李皓宇、刘　洁：《鼓吹乐述略》，转引自《中国民族民间器乐曲集成·陕西卷》编委会：《中国民族民间器乐曲集成·陕西卷》，北京：中国ISBN中心出版，1992年。

刘　洁：《米脂县常家鼓吹乐班简介》，转引自《中国民族民间器乐曲集成·陕西卷》编委会：《中国民族民间器乐曲集成·陕西卷》，北京：中国ISBN中心出版，1992年。

刘　洁：《常文清小传》，《中国民族民间器乐曲集成·陕西卷》编委会：《中国民族民间器乐曲集成·陕西卷》，北京：中国ISBN中心出版，1992年。

周延甲、李世斌：《秦筝在秦》，中国人民政治协商会议榆林市委员会“文史资料委员会”《榆林文史资料》（第十三辑），1994年。

陈王兴：《榆林小曲初探》，中国人民政治协商会议榆林市委员会“文史资料委员会”《榆林文史资料》（第十三辑），1994年。

赵　沨：《在华彦钧艺术成就国际学术研讨会上的开幕词》，《阿炳论——民间音乐家阿炳研究文集》，北京：中国文联出版公司，1995年。

许子东：《叙述文革》，《读书》1999 年第 9 期。

张　鲁：《峥嵘岁月的歌：忆“鲁艺”河防将士访问团》，《音乐研究》2001 年第 2 期。

孟文涛：《成败集——孟文涛音乐文选》，长沙：湖南文艺出版社，2001 年。

萧　梅：《学术重镇——音乐研究所在 20 世纪中国民族音乐学实地考察中的作为》，《中国音乐学》2004 年第 4 期。

乔建中：《自己研究自己的文化》，《陕北民歌研究论集》，西安：陕西人民出版社，2004 年。

乔建中：《站在民众的立场理解民众》，《陕北民歌大全》，西安：陕西人民出版社，2006 年。

乔建中：《后集成时代的中国民间音乐——关于 55 份民间音乐现状调查报告的报告》（上、下），《中国音乐学》2010 年第 3、4 期。

王方亮：《陕北民歌合唱团成立的缘起及其历程》，《陕北民歌研究论集》，西安：陕西人民出版社，2004 年。

刘文峰：《戏曲的生存“危机”和应对措施——全国戏曲剧种剧团现状调查综述》，《南阳师范学院学报》（社会科学版）2004 年第 4 期。《全国戏曲剧种剧团现状调查》是中国艺术研究院戏曲研究所承担的艺术学科国家重点科研项目。

张振涛：《走进西部》，《中国传统民间仪式音乐研究·西北卷》，昆明：云南人民出版社，2004 年。

张振涛：《木卡姆——周吉的心醉之源》，《风声入耳》，北京：文化艺术出版社，2010 年。

王建领：《唱红了天，哭恸了地，唱出了一个新天地》，《榆林陕北民歌》CD 说明文字，西安：陕西人民广播电台，2004 年。

褚　历：《西安鼓乐中坐乐全套的曲式结构》，《中央音乐学院学报》2005 年第 3 期。

彭闪闪：《第一届全国民间音乐舞蹈会演的调查与研究》，中国艺术研究院研究生院硕士论文，2007 年。

张　刚：《一曲多用——从现象到本质》，中国艺术研究院研究生院博士论文，2007 年。

陈克秀：《雁北鼓吹乐艺人的“黑话”》，《中国音乐学》2007 年第 4 期。

韩成武：《“龟”字何时退出中国人名》，《深圳特区报》2008 年 11 月 10 日第 7 版。

江　帆：《走进文化持有者的真实世界——对著名民间故事家谭振山 20 年追踪研究的田野感言》，《非物质文化遗产保护与田野工作方法》，北京：文化艺术出版社，2008 年。

佘雯靖：《陕北横山春节风俗中的音乐活态资源考察与研究》，中国音乐学院硕士论文，2009 年。

陈立萍：《音乐舞蹈史诗〈东方红〉台前幕后的故事》，《解放军报》2009 年 9 月 2 日。

高小键：《需要体现“生命之重”——对几部影片的人物塑造的思考》，《影视文化》，北京：中国电影出版社，2009 年。

曾大兴：《王国维〈人间词话〉的核心价值——纪念〈人间词话〉问世一百周年》，《文艺研究》2009 年第 10 期。

曹贞华：《西周至唐宫廷雅乐研究》，中国艺术研究院研究生院博士论文，2009 年。

巫　鸿：《“出”与“入”》，载王希、姚平主编《在美国发现历史》，北京：北京大学出版社，2010 年。

陈　兼：《从“二战史”研究到“冷战史研究”》，载王希、姚平主编《在美国发现历史》，北京：北京大学出版社，2010 年。

李成贵：《历史视野下的国家与农民》，《读书》2010 年第 4 期。

任　峰：《如何理解“史华兹问题”》，《读书》2010 年第 6 期。

安　佳：《中国经济之当局与旁观》，《读书》2010 年第 9 期。

刘　军：《如何看待历史教科书中的错误》，《读书》2010 年第 12 期。

丁元竹：《告诉人们一个真实的世界》，《读书》2010 年第 4 期。

丁元竹：《社会体制改革进行曲》，《读书》2011 年第 2 期。

齐　琨：《从 123 篇译文看西方民族音乐学在中国的旅行》，《音乐研究》2010 年第 5 期。

徐德明、李　真：《“王派水浒”的饮食美学与时空想象》，《文艺研究》2010 年第 1 期。

李　皖：《西北风，东南风（1986—1989）——六十年三地歌之六》，《读书》2011 年第 7 期。

张俊峰、袁兆辉：《同一文本，不同解读》，《读书》2011 年第 6 期。

宫宏宇：《民族音乐学研究中的个人与全球化语境下的地域性——李海伦编〈中国音乐人生〉评述》，《音乐研究》2011 年第 2 期。

唐晓峰：《区域与国家》，《读书》2011 年第 12 期。

肖文礼：《赣南客家岁时节日》，中国艺术研究院博士论文，2011 年。

秦立彦：《斯诺的红色中国梦：重读〈红星照耀中国〉》，《读书》2011 年第 7 期。

赵世明：《没有冼星海就没有我刘炽》，《音乐周报》2011 年 11 月 30 日第 10 版。

袁伟时：《不能这样糟蹋中国传统文化——再评秋风的孔子观》，《南方周末》2011 年 10 月 27 日第 31 版。

周海峰：《一滴水折射的太阳光芒》，《读书》2011 年第 10 期。

李伯杰：《小城帕骚的坏女孩》，《读书》2011 年第 10 期。

姚　慧：《京西民间佛事音乐及其保护研究——以张广泉乐社为个案》，中国艺术研究院

博士论文，2011 年。

杜亚雄：《中国传统意义及其研究的现状和几点建议》，《文化艺术研究》2011 年第 3 期。

钱　航：《库域型水利社会研究——萧山湘湖水利集团的兴与衰》，转引自张俊峰、袁兆辉《同一文本，不同解读》，《读书》2011 年第 6 期。

郭小青：《〈唱论〉辨析》，中国艺术研究院研究生院博士论文，2012 年。

石林昆：《胡彦昇〈乐律表微〉的整理与研究》，中国艺术研究院博士论文，2012 年。

吴舒洁：《走向政治的文学》，《读书》2012 年第 1 期。

戴新伟：《捍卫记忆》，《南方周末》2012 年 2 月 2 日第 22 版。

李岩松：《世界青年和平友谊联欢节与新中国音乐事业的建设及发展》，《艺术评论》2012 年第 3 期。

李雪涛：《孔子的世界性意义——卫礼贤对孔子的阐释及其对我们今天的启示》，《读书》2012 年第 8 期。

方维规：《“汉学”和“汉学主义”刍议》，《读书》2012 年第 2 期。

索　飒：《重构世界史：〈镜子〉及加莱亚诺》，《读书》2012 年第 8 期。

沈　洪：《寻求中国的现代化》，《南方周末》2012 年 11 月 1 日第 31 版。

李天纲：《旦复旦兮忆吾师》，《读书》2013 年第 3 期。

## 外国学者著作类

[美] 雷德斐（Robert Redfield）：《农民的社会与文化》（*Peasant Society and Culture*），Chapters III，University of Chicago Press，1956。

[美] 施坚雅（G. William Skinner）：*Marketing and Social Structure in Rural China*，3 parts，*Journal of Asian Studies*，1964 – 65. Vol. 24. 1：3 – 44。

[美] 布鲁诺·内特尔（Bruno Nettl）：《民族音乐学研究——29 个问题与概念》（*Twenty – nine Issues and Conceptes*），1983 年。

[加] 蒂莫西·赖斯（Timothy Rice）：《关于重建民族音乐学》（发表于 1987 年），汤亚汀编译，《中国音乐学》1991 年第 4 期。

[英] 钟思第（Stephen Jones）：*Folk Music——Living Instrumental Traditions*（《中国民间乐社——活着的器乐传统》），Oxford Press，1995。

[英] 钟思第（Stephen Jones）：*Plucking the Winds*：*Lives of village musicians in old and new China*（《万善同归》），CHIME Foundation，Leiden，2004。

[英] 钟思第（Stephen Jones）：*Ritual and Music of North China*：*Shawm Bands in Shanxi*（《雁北乡村礼乐》），CHIME Foundation，Leiden，2007。

[英] 钟思第（Stephen Jones）：*Ritual and Music of North China*（《陕北乡村礼乐》），CHIME Foundation，Leiden，2009。

[英] 钟思第（Stephen Jones）：*In Search of the Folk Daoists of North China*（《华北民间道士与法师》），Ashgate Publishing Limited，England，2010。

Stock，Jonathan，P. J.：*Musical Creativity in Twentieth Century China：Abing，His Music，and Its Changing Meanings*，UK：University of Rochester Press，1996。

Stock，Jonathan，P. J.："Music Narrative，Ideology，and the Life of Abing"，*Ethnomusicology*，Vol. 40，No. 1（Winter，1996），pp. 49 - 73。

[英] 施祥生（Jonathan P. J. Stock）：《二十世纪的中国音乐创作——阿炳的音乐与意义》"导言"（上），沈沁译、沈洽校，《音乐艺术》2001 年第 1 期。

[法] 爱弥尔·涂尔干（Emile，Durkheim）：《宗教生活的基本形式》（原著发表于 1912 年），渠东、汲哲译，上海：上海人民出版社，1999 年。

[美] 克利福德·格尔兹（Clifford Geertz）：《文化的阐释》，纳日碧力戈等译，王铭铭校，上海：上海文艺出版社，1999 年。

[美] 克利福德·格尔兹（Clifford Geertz）：《文化的解释》，韩莉译，北京：译林出版社，1999 年。

[美] 克利福德·格尔兹（Clifford Geertz）：《地方性知识——阐释人类学论文集》，王海龙、张家瑄译，北京：中央编译出版社，2000 年。

[美] 佛朗西斯·福山：《大分裂——人类本性与社会秩序的重建》，北京：中国社会科学出版社，2002 年。

[美] 萨林斯：《甜蜜的悲哀》，王铭铭、胡宗泽译，北京：三联书店，2002 年。

[美] 萨义德：《文化与帝国主义》[M]，李琨译，北京：三联书店，2003 年。

[美] 本尼迪克特·安德森：《想象的共同体——民族主义的起源与散布》，吴叡人译，上海：上海人民出版社，2003 年。

[美] 杜赞奇：《文化、权力与国家——1900—1942 年华北农村》，王福明译，南京：江苏人民出版社，2003 年。

[匈] 贝拉·巴托克：《匈牙利民歌研究——试论匈牙利农民曲调的体系化》，金经言译，北京：中央音乐学院出版社，2004 年。

[美] 阿尔伯特·贝茨·罗德：《歌手的故事》，尹虎彬译，北京：中华书局，2004 年。

[美] 约翰斯顿主编：《人文地理学词典》，北京：商务印书馆，2004 年。

[美] 威廉·布兰察德：《革命道德——关于革命者的精神分析》，戴长征译，北京：中央编译出版社，2004 年。

约瑟·雅科布斯：《印欧民间故事型式表》，杨成文、钟敬文译，载叶春生主编《典藏民俗学丛书》（上），哈尔滨：黑龙江人民出版社，2004年。

［美］詹姆斯·克利福纳、乔治·马库斯：《写文化——民族志的诗学与政治学》，高丙中、吴晓黎、李霞等译，北京：商务印书馆，2006年。

［印度］阿玛蒂亚·森：《论经济不平等》，北京：社会科学出版社，2006年。

［美］麦克尔·赫兹菲尔德：《什么是人类常识——社会和文化领域中的人类学理论实践》，刘衍、石毅、李昌银译，北京：华夏出版社，2006年。

［美］唐·娜里奇：《大家来做口述史》，王芝芝、姚力译，北京：当代中国出版社，2006年。

［俄］普罗普：《故事形态学》，贾放、施用勤译，北京：中华书局，2006年。

［美］理查德·克劳斯：《中国的钢琴与政治：中产阶级为西方音乐的抱负与奋斗》（*Pianos and politics in China：Middle－class Ambitions and the Struggle over Western Music*），闫青译，西安音乐学院硕士论文，2008年。

［澳大利亚］彼得·米思奇：*Gathering a Nation's Music：A Life of Yang Yinliu*（1899—1984）. *Lives in Chinese Music* edited by Helen Rees，Urbana：University of Illinois Press，2009。

［英］理查德·威尔森、凯特·皮尔特：《不平等的痛苦——收入分配如何导致社会问题》，北京：新华出版社，2010年。